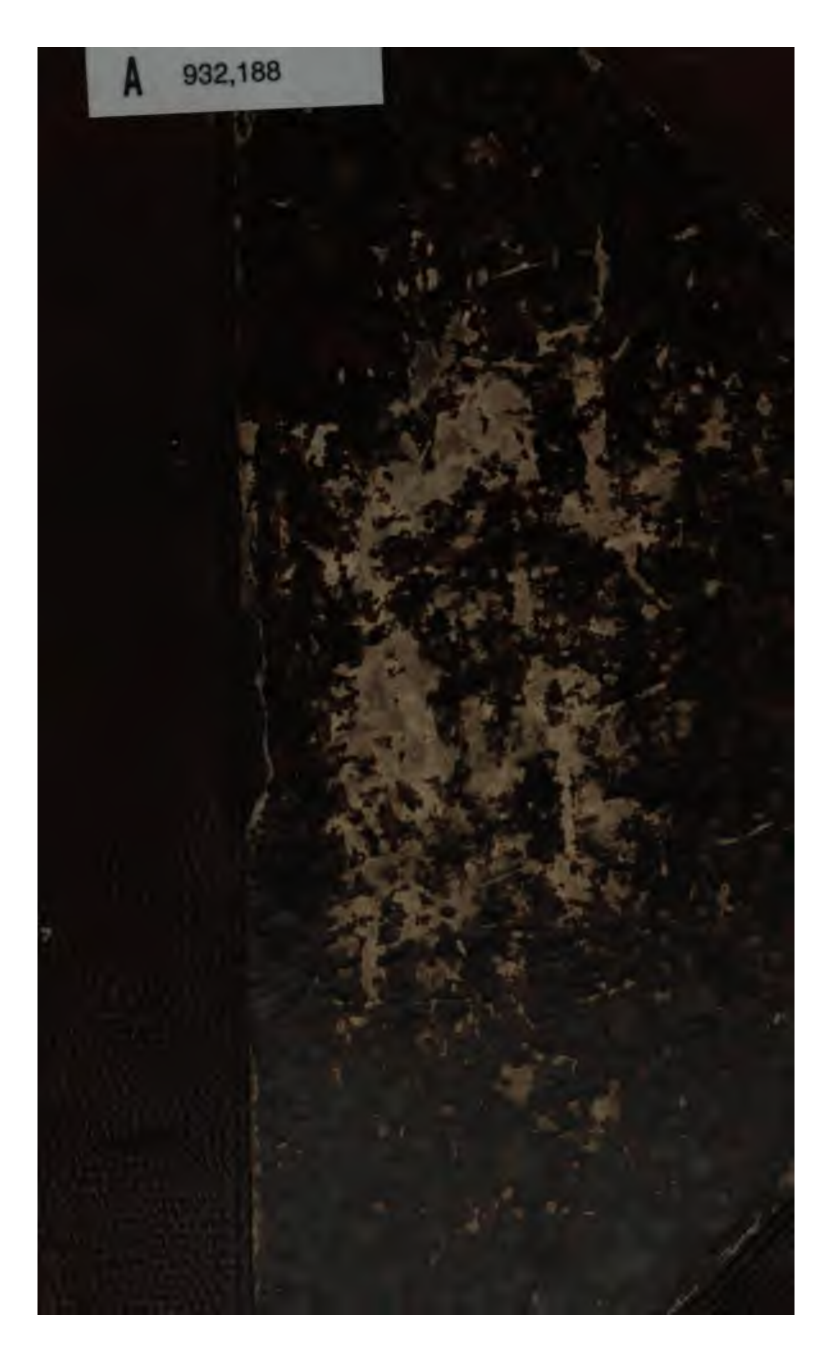
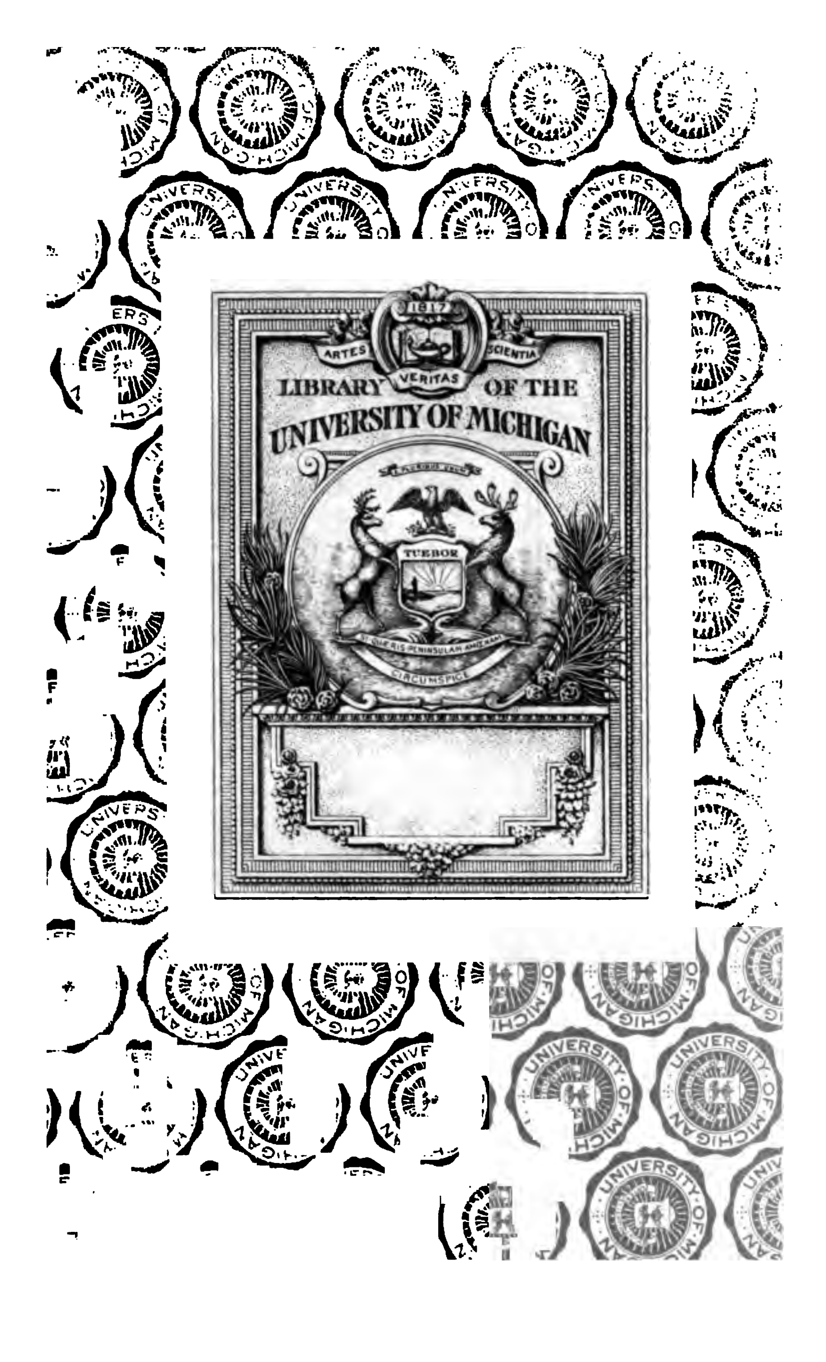
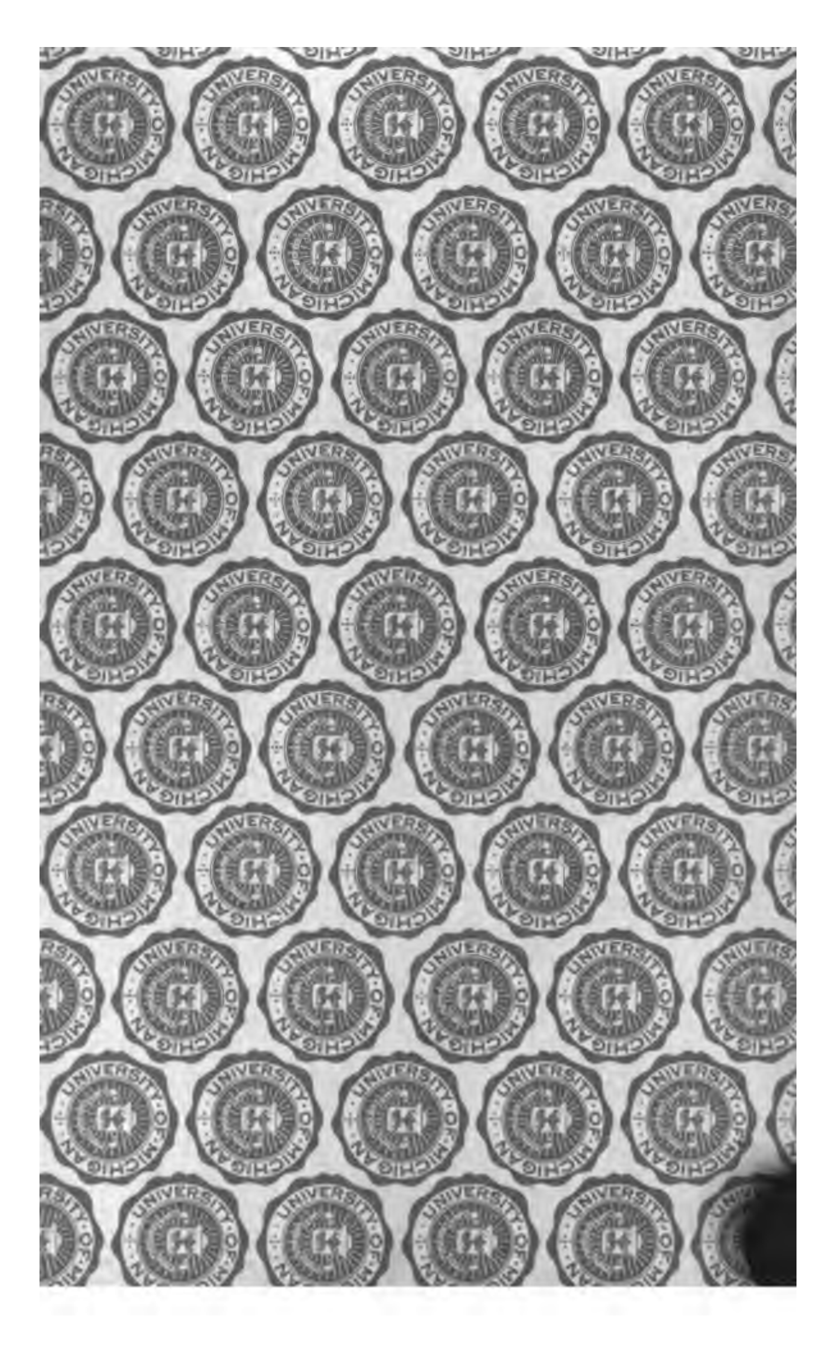

A 932,188



1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE


UNIVERSITY OF MICHIGAN

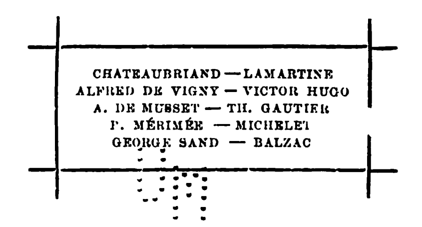
NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

ÉMILE FAGUET

ÉTUDES LITTÉRAIRES

SUR LE

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE



CHATEAUBRIAND — LAMARTINE
ALFRED DE VIGNY — VICTOR HUGO
A. DE MUSSET — TH. GAUTIER
P. MÉRIMÉE — MICHELET
GEORGE SAND — BALZAC

TROISIÈME ÉDITION

PARIS
H. LECÈNE ET H. OUDIN, ÉDITEURS
17, RUE BONAPARTE, 17

1887



ÉTUDES LITTÉRAIRES

SUR

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR.

Recueil de textes des AUTEURS FRANÇAIS *inscrits au nouveau programme du brevet supérieur, en date du* 11 *août* 1884.

Un très fort volume in-12, papier teinté, solidement cartonné contenant 852 pages ; 3e édition, prix. . . . . . . **4 fr**

Notices littéraires sur les AUTEURS FRANÇAIS *inscrits au nouveau programme du brevet supérieur en date du* 11 *août* 1884

Un beau volume in-12 de 300 pages environ, papier teinté, cartonné ; 3e édition, prix. . . . . **2 fr. 50**

Madame de Maintenon, institutrice.

EXTRAITS DE SES LETTRES, AVIS, ENTRETIENS, CONVERSATIONS ET PROVERBES sur l'ÉDUCATION.

Nouvelle édition, ornée d'un portrait d'après Mignard (Musée de Versailles) et contenant : 1° une introduction ; 2° un appendice avec appréciations de la critique moderne sur Mme de Maintenon ; 3° des Notes et éclaircissements avec extraits de Fénelon, de La Bruyère et de Rollin. 1 volume in-12, de 240 pages, broché ; 2e édition. . . . . **1 fr. 50**

Ouvrage adopté pour les bibliothèques scolaires de la ville de Paris.

Les Grands Maîtres du XVIIe siècle, ÉTUDES LITTÉRAIRES ET DRAMATIQUES. 3e édition, 1 beau vol. in-18 jésus, broché. **3 fr. 50**

NOUVELLE COLLECTION IN-8°

DES CLASSIQUES POPULAIRES A 1 fr. 50

Publiée sous la direction d'Émile Faguet

et honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.

Corneille, par EMILE FAGUET. Un volume orné de deux portraits du grand Corneille et de Thomas Corneille, son frère, et de plusieurs reproductions de Gravelot. 2e édition, broché : **1 fr. 50** — Relié toile anglaise, tranche rouge . . . **2 fr. 50**

Ouvrage adopté par la ville de Paris pour ses écoles communales.

La Fontaine, par ÉMILE FAGUET. Un volume orné de plusieurs gravures (*reproductions de Fessard*). 3e édition. Broché : **1 fr. 50.** — Relié toile anglaise, tranche rouge. . . **2 fr. 50**

Ouvrage adopté par la ville de Paris pour ses écoles communales.

EN VENTE A LA LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

LA TRAGÉDIE FRANÇAISE AU SEIZIÈME SIÈCLE

(1550-1600)

Par Émile Faguet

Un volume in-8°, broché. . . . . . . **5 fr.**

NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

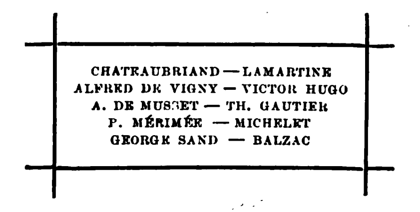
ÉMILE FAGUET

—×—

TUDES LITTÉRAIRES

SUR LE

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE


CHATEAUBRIAND — LAMARTINE
ALFRED DE VIGNY — VICTOR HUGO
A. DE MUSSET — TH. GAUTIER
P. MÉRIMÉE — MICHELET
GEORGE SAND — BALZAC

TROISIÈME ÉDITION

PARIS

H. LECÈNE ET H. OUDIN, ÉDITEURS

17, RUE BONAPARTE, 17

—

1887

A MADAME ÉMILE COMTE

SON FRÈRE AFFECTIONNÉ

E. F.

AVANT-PROPOS

Ceci n'est pas une histoire de la Littérature française au XIX[e] siècle. Ce ne sont que dix études sur les écrivains de cette période qui ont paru à l'auteur les plus dignes d'un examen attentif. Toutefois les curieux des choses de lettres verront aisément, et les jeunes gens doivent être avertis, qu'il n'est guère de manifestation considérable du génie littéraire français depuis 1800 qui n'ait trouvé ici sa place, et qui n'y soit représentée par un nom illustre.

De 1800 à 1840 environ, une littérature d'inspiration toute subjective, pour ainsi parler, une littérature d'imagination et de sentiment, et encore mettant au service du sentiment beaucoup d'imagination, a jeté un éclat extraordinaire et laissé dans nos esprits une trace profonde. Cette littérature, dont je me suis plus attaché à montrer le caractère et à

étudier l'influence qu'à rechercher les origines, parce que cette recherche, par ma faute sans doute, me semblait ne mener à rien de très solide et assuré, est représentée ici par son incomparable créateur CHATEAUBRIAND ; par LAMARTINE, par DE VIGNY ; par VICTOR HUGO, qui en a comme dépassé les limites chronologiques et prolongé jusqu'à nos jours le retentissement et le crédit ; par MUSSET, enfin, un peu à l'écart, parce qu'à l'inverse des autres, c'est la sensibilité chez lui qui l'emporte sur l'imagination, appartenant bien encore à cette génération, cependant, parce qu'il ne sort guère de lui-même, donne au monde beaucoup plus qu'il n'en reçoit, et, lui aussi, « ne sait que son âme. »

Depuis 1840, le génie français cherche des voies nouvelles et suit des directions qui s'écartent davantage les unes des autres.

C'est d'une part un certain mysticisme politique, issu de la Révolution de 1789, très peu apparent jusqu'en 1840, et qui aboutit à la révolution de 1848. Il a dans l'histoire politique et dans l'histoire littéraire un très grand nombre de représentants, depuis Lamennais jusqu'à Pierre Leroux. Il figure dans ce livre par MICHELET, parce que Michelet avait du génie.

C'est, d'autre part, et tout à l'opposé, un pen-

chant à se détacher de toute philosophie, et même de toute idée, et presque de tout sentiment, à ne peindre en vers et en prose que des formes tangibles et colorées, à créer une littérature qui soit la rivale des arts plastiques. Cette école, dont nous avons vu dans le cénacle des *Parnassiens* les derniers héritiers, est représentée dans ce livre par celui qu'elle considérait, ce nous semble, comme son maître, THÉOPHILE GAUTIER.

Enfin, né de la littérature d'imagination, marchant longtemps dans le même chemin, s'en détachant peu à peu, pour aboutir à un genre essentiellement différent et presque contraire, nous avons eu en France, très brillant et très considérable, le roman moderne : GEORGE SAND, MÉRIMÉE, BALZAC.

Tous les trois ont un mélange d'art d'imagination et de science du réel. Seulement Mérimée, très avisé et très sage, a su maintenir constamment ces deux parties de son art dans un juste tempérament et un très savant équilibre. — George Sand, trop sensible aux influences d'alentour, ce qui a été son défaut, et d'un génie infiniment souple, ce qui a été une de ses qualités, a commencé par la littérature d'imagination pure et purement romanesque, a touché quelque temps au mysticisme politique et social, et, se modifiant peu à peu, s'est arrêtée à un demi-réalisme,

très gracieux, dans une mesure exquise de goût. — Balzac, né réaliste, mais sans goût, a donné, par air et par mode, dans le romanesque le plus faux, ne s'en est jamais détaché complètement, mais, parce qu'il n'était supérieur que dans les parties de son œuvre qui sont réalistes, a vraiment fondé cette école nouvelle, déclinante, à son tour, au moment où j'écris, mais si importante, et comme réaction contre ce qui précède, et en elle-même.

Un cycle considérable de l'histoire de l'art littéraire en France est donc parcouru dans un volume qui commence par Chateaubriand et qui finit par Balzac.

Ce n'est pas à dire qu'il n'y ait point de grandes lacunes dans cet ouvrage. J'y étudie les grands artistes en littérature. Or il se trouve qu'au xixe siècle les grands artistes ne sont point, pour la plupart, les grands penseurs. Une histoire de l'art littéraire en France depuis 1800 jusqu'à 1860 est à peu près faite dans un livre comme celui-ci. Une histoire des idées en France serait presque mieux faite avec les noms qui ne sont point dans ce volume, avec Benjamin Constant, de Maistre, madame de Staël, Guizot, Cousin, Stendhal, Proudhon. Mais ce n'est ni un livre contenant beaucoup de noms, ni un livre sur le mouvement des idées, lequel serait

plutôt historique que littéraire, que j'ai voulu écrire.

On remarquera peut-être aussi que je n'ai point parlé du théâtre. A moins d'être bien succinct sur cette affaire, j'aurais, en la traitant, démesurément étendu un livre déjà trop long. Il m'a semblé que ce sujet du théâtre au XIXe siècle n'a pas encore été assez étudié par d'autres pour pouvoir être exposé brièvement, qu'il serait impossible de ne donner que des résultats, qu'il faudrait entrer dans un assez grand détail, et que ce ne serait pas trop d'un volume sur le théâtre du XVIIIe et du XIXe siècle, par exemple. Je l'écrirai peut-être, car le sujet me tente, si l'indulgence du public continue à m'encourager.

Ai-je besoin d'ajouter, pour les jeunes gens qui me liront, que la lecture de ces études ne peut les dispenser de lire, et de près, les auteurs eux-mêmes, et aussi les trop rares, mais très importants travaux qui ont été faits sur eux ? L'essai qui suit sur Balzac ne peut servir que d'une introduction au beau livre de M. Brunetière sur le *Roman naturaliste* (1) ; mon étude sur Michelet doit surtout inviter à lire les ouvrages si intéressants de M. Monod et de M. F.

(1) *Le Roman naturaliste* (Calmann-Lévy), 1883. 1 vol. in-18 jésus.

Corréard (1) ; mon article sur Musset renvoie aux *Morts contemporains* de ce critique si ingénieux, et de ce moraliste si sagace, M. Montégut (2). Enfin, s'il fallait qu'on choisît, j'aimerais mieux qu'on ne lût point mon travail sur Hugo, et qu'on lût l'étude magistrale que M. Dupuy vient d'écrire sur *Victor Hugo, l'homme et le poète* (3), un des livres de critique et de philosophie les plus profonds qui aient paru depuis bien des années, et qui demain sera classique

Je souhaite pour le mien que le public y reconnaisse, avec un goût toujours croissant pour notre littérature nationale, une sincérité et une franchise de critique, dont je compte ne jamais me départir.

E. F.

(1) 1 vol. Sandoz, 1875.—*Michelet*, par Corréard. (Lecène et Oudin.) 1 vol. in-8°, 1886.

(2) *Nos Morts contemporains* (Hachette), 1883. 1 vol in-18 jésus.

(3) 1 vol. in-18 jésus, 1887. (Lecène et Oudin.)

ÉTUDES LITTÉRAIRES
SUR LE XIX[e] SIÈCLE

CHATEAUBRIAND

I

SA VIE.

François-René de Chateaubriand, d'une très ancienne famille bretonne, naquit à Saint-Malo, dans une maison des remparts donnant sur la mer, « au bruit des vagues », comme il aime à dire, le 4 septembre 1768.

Elevé durement par une mère, qui paraît avoir peu compris son rôle, et un père qui semble avoir été féroce, il n'aima point ses parents, ce qui est un trait essentiel pour bien comprendre son caractère. Il n'eut pour affection d'enfance qu'une de ses sœurs, Lucile, enfant frêle, exaltée et inquiète, qui devait mourir jeune, dans un état mental voisin de l'égarement. Il passa ses premières années à jouer avec le sable et leflot, de Dinard à Saint-Servan et de Saint-Malo à Paramé, au sein du paysage

maritime le plus *grand* et le plusbeau qui soit en France; à courir sur les grèves, à tomber à l'eau, à se battre à coups de galets avec les mousses.

Puis ce fut le collège, des études vides, et du reste peu suivies, à Saint-Malo, à Dol, à Dinan. Puis le château paternel, Combourg, nid de vautours au milieu des bois, les journées vagues, les soirées mornes entre deux vieillards silencieux et une sœur paralysée de terreur, les nuits solitaires dans une sorte d'échauguette au plus haut d'une tour. Peu de lecture, un tempérament violent, une constitution robuste, des courses et des chasses enragées, la solitude toujours; et toujours aussi, près de la mer et parmi les bois, des paysages d'une grandeur triste, d'une mélancolie puissante et sauvage, Saint-Malo, Dinan ou Combourg, la Bretagne âpre et mystérieuse, le ciel voilé, l'air vaporeux, et le rêve vague de l'adolescence solitaire s'enfuyant sur l'ondulation des lames grises, ou sur « la cime indéterminée des forêts. »

Cependant il avait vingt ans, ne savait presque rien, était timide et ardent, désespéré du vide de sa vie, et aussi près que possible, si nous l'en croyons, d'y mettre fin. Il désirait vaguement être marin. Une tentative dans ce sens échoua, et il n'en reste qu'une belle des cription de Brest. On lui obtint une sous-lieutenance au régiment de Navarre. Le voilà à Paris. C'était à peu près Chactas à l'Opéra, et ce sont bien ses premières impressions de sauvage à Paris que nous retrouvons dans les *Natchez*.

Excessif en tous les sens, il embrassa l'extrême civilisation de la même ardeur qu'il avait embrassé la solitude. Le monde littéraire l'attirait. Il connut Parny, les Chénier, La Harpe, Chamfort, et Fontanes, dont c'est l'éternel honneur de l'avoir deviné dès le premier jour, toujours soutenu et toujours aimé.

En 1790, car on ne choisit pas son moment, il débutait dans l'*Almanach des Muses*. Mais, surtout, il faisait ses études. Très ignorant à vingt ans, nous le retrouverons à vingt-cinq muni d'une érudition informe, mais extraordinaire. Il lisait les historiens anciens, dont nous rencontrerons les traces multipliées dans l'*Essai sur les Révolutions* ; il étudiait Montesquieu, qui lui a toujours imposé ; Rousseau, dont il détestait les idées et dont il adorait le tour d'imagination ; Bernardin de Saint-Pierre, qui, pour lui, est un sot doué d'un style ravissant ; deux hommes enfin, dans lesquels, d'instinct, il reconnaissait ses pairs, et dont il a toujours été jaloux, mettant son génie à rivaliser avec l'un, et à ruiner l'autre : Bossuet et Voltaire.

Mais on était en 1791. Personnellement, à cette date, Chateaubriand ne détestait pas la Révolution. Mais son régiment n'existait plus, la littérature traversait de mauvais jours, et sa famille, noble et réactionnaire, était inquiétée. Il eut l'idée, ou l'idée lui revint, d'un voyage en Amérique, sous prétexte de trouver le passage aux Indes par le Nord. Il partit, vit les Etats-Unis, salua Washington, parcourut le Labrador, la région des Lacs, les Prairies du centre, la Louisiane, la Floride, plus peut-être, et peut-être moins ; car on le soupçonne d'en avoir décrit un peu plus qu'il n'en a vu.

La nouvelle de la mort de Louis XVI changea la direction de sa vie, comme, plus tard, la nouvelle du meurtre du duc d'Enghien. Il revient en Europe, prend du service dans l'armée des émigrés, est de l'expédition contre Thionville ; malade et blessé, il est laissé pour mort au coin d'un bois. Sauvé presque par miracle, très faible, sans ressource, il réussit à passer en Angleterre. Il y souffrit d'une misère affreuse, connut le besoin, le froid, le désespoir, et même l'aumône ; resta jusqu'à cinq

jours sans manger. Il travaillait avec fureur. Doué d'une puissance de labeur incroyable, pouvant écrire douze heures de suite, gagnant son pain pendant le jour avec des travaux de traduction pour les libraires, passant les nuits à son *Essai sur les Révolutions*, quelquefois repris par le démon du rêve et allant chercher hors de Londres un ravin ou une garenne solitaire, c'est là qu'il fit l'apprentissage de la vraie douleur.

Aussi était-il courageux, et c'est alors qu'il aima la vie. Il voyait son meilleur ami se frapper (1), et ce n'est pas ce jour-là qu'il songea au suicide. On lui trouva une place de secrétaire en province. Il y resta quelque temps; puis revint à Londres, un peu moins dénué, et lança son *Essai sur les Révolutions* (1797).

La mort de sa mère et de l'une de ses sœurs, plus encore, à notre avis, le progrès naturel de ses idées, le ramenèrent à des sentiments religieux. Il commença à préparer le *Génie du Christianisme*, dont il parle à Fontanes dans sa Correspondance. En 1800 il put, par tolérance, rentrer en France. Fontanes l'encouragea et le produisit. Il fit un article, au *Mercure*, sur madame de Stael, qui fut remarqué. Pressé de suivre sa renommée, il détacha du manuscrit du *Génie du Christianisme* l'épisode d'*Atala*, qui formait un petit roman, et le publia. Le succès fut immense. Chateaubriand était célèbre (1801).

Redoublant de travail pour répondre à l'attente du public, il fit paraître le *Génie du Christianisme* en 1802. Il l'a remarqué lui-même, aucun ouvrage n'arriva mieux à son moment. L'air du jour était encore à l'irréligion.

(1) M. Hingant, conseiller au parlement de Rennes; il partagea à Londres la misère de Chateaubriand, et essaya de se tuer.

Mais la réaction religieuse était dans les esprits, et le gouvernement y était favorable. Ce fut le seul moment de sa vie où Chateaubriand fut à la fois populaire et bien en cour. Le premier consul l'envoya à Rome comme premier secrétaire d'ambassade.

Il y resta deux ans. En 1804, se trouvant à Paris, au moment de partir pour la Suisse comme chargé d'affaires, il entendit crier dans la rue la nouvelle de l'exécution du duc d'Enghien. Il rentra chez lui, et envoya sa démission.

En 1807, il publia *René*, qui était primitivement, comme *Atala*, un épisode du *Génie du Christianisme*, et qui eut un succès plus grand que tous ses ouvrages. Puis ce fut *Les Martyrs* (1809) et l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811). Cette même année, il fut nommé de l'Académie française. Son discours de réception contenait des allusions sanglantes contre l'Empereur. Défense lui fut faite de le prononcer.

En 1814, il salua le retour en France des Bourbons par la fameuse brochure : « *De Bonaparte et des Bourbons* » ; fut à Gand pendant les cent jours, rentra en France avec Louis XVIII, fut compté au nombre des partisans résolus du nouveau régime, et versa tout entier dans la politique.

Tantôt dans les rangs de l'opposition dynastique, tantôt ministériel, toujours royaliste, il collabora à divers journaux et donna un nombre considérable d'écrits politiques, qu'on trouve dans ses œuvres sous les titres de *Polémique*, *Opinions et discours*, *Mélanges*, *Fragments*. Il fut ambassadeur à Berlin et à Londres, ministre des affaires étrangères en 1823, et fit décider la guerre d'Espagne (1824). Ecarté du ministère, où ses collègues lui faisaient de l'opposition, il rentra dans la presse

indépendante jusqu'en 1828. A cette époque, il eut l'ambassade de Rome, mais s'en démit à l'arrivée du ministère Polignac. Il prévit et annonça la Révolution de 1830. Il en fut acclamé. Il n'en profita point. Sincèrement attaché à l'idée, sinon aux hommes, de la branche aînée, mettant aussi une coquetterie de gentilhomme à se montrer plus fidèle dans le malheur que dans la fortune, il resta à l'écart, travaillant à ses *Mémoires d'outre-tombe*, arrangeant, surtout, son attitude de vieillard glorieux, encensé, mélancolique et dédaigneux, contemplant dans une immobilité superbe l'agitation de la vie contemporaine, et « regardant passer à ses pieds sa dernière heure. »

Il vit la chute du gouvernement de Juillet qu'il n'aimait pas et l'avènement de la République qu'il n'aimait pas plus. Il s'éteignit à l'âge de 80 ans, chrétiennement, et entre les bras du « chef de la prière », le 4 juillet 1848. Il s'était fait concéder par sa ville natale, pour son tombeau, un quartier de rocher dans l'îlot du Grand-Bé, en rade de Saint-Malo. C'est là qu'il repose, dans une sépulture dont la simplicité n'est pas sans faste. Une pierre sans nom, une croix, par derrière Saint-Malo, devant l'Océan et le ciel; là-bas, au delà de l'horizon où le regard s'enfonce, l'Amérique; tout autour le bruit du flot, qui semble entretenir encore et bercer « la tristesse de son âme et l'éternelle mélancolie de sa pensée. »

II

SON CARACTÈRE.

Une tristesse incurable est bien, en effet, le fond permanent de son caractère. Une jeune Anglaise lui disait à Londres, vers 1795 : « *You carry your heart in a sling* » (Vous portez votre cœur en écharpe). Il a porté son cœur en écharpe toute sa vie.

Au premier regard, on peut être tenté d'en douter. Quand on lit les âpres polémiques du journaliste de 1818 ou de 1829, ou ces séduisants *Mémoires d'outre-tombe*, dont l'air ordinaire est celui d'une bonhomie malicieuse, on peut se demander si le désenchantement de *René* n'est pas un personnage qu'il a joué au naturel un jour, qu'on a attaché une fois pour toutes à l'idée qu'on se faisait de lui, et qu'il aurait repris de temps à autre, Mais non ; son accent est trop sincère, du moins presque toujours, quand il déclare « son indifférence à tout, sauf la religion, » son sentiment du néant absolu de la vie, son mépris des hommes et son dégoût des choses.

Laissons les livres. On y est sur le théâtre. Ses correspondances, les propos qu'on rapporte de lui, ses confidences d'intimité sont pleines de ces traits. Toujours : « je m'ennuie, je m'ennuie, » « je baille ma vie. » — Qui me délivrera « de la *manie d'être ?* » — « Je remor-

que avec peine mon ennui avec mes jours. » C'est de sa jeunesse que sont ses livres de plus sombre mélancolie, et il passe son âge mûr à regretter douloureusement sa jeunesse, en sorte qu'on ne voit guère l'époque de sa vie où il a pu en être content. Dans ses « gaîtés » même, et ses échappées d'homme qui s'est toujours souvenu, et un peu trop, qu'il était né au XVIIIe siècle, on le voit s'asseoir sur un banc des Champs-Elysées et dire : « Voilà tout ce que j'ai jamais demandé à la vie : m'asseoir au soleil ». Il se fait chanter du Béranger :

Apparaissez, plaisirs de mon bel âge,
Que d'un coup d'aile a fustigés le temps...

— et il répète le dernier vers, avec un sourire triste, et un joli geste où se marque le prompt désenchantement, l'illusion vite déçue :

Que d'un coup d'aile a fustigés le temps.

« Je serais meilleur si je pouvais me prendre à quelque chose », répète-t-il cent fois sous toutes les formes. Et toujours, en pleine gloire, à l'époque de son voyage en Orient (1806), le sentiment du ridicule de la vie humaine, si bornée et si insignifiante, au sein de la nature éternelle. (*Itinéraire de Paris à Jérusalem.*)

C'est bien là le fond, la nature intime de l'âme. Maintenant il faut analyser cette tristesse innée et en démêler le caractère particulier.

On y trouve d'abord l'orgueil, l'orgueil profond, enraciné en plein cœur. Ecolier, on s'apprête à lui donner le fouet, comme à Rousseau. Mais l'analogie s'arrête là, et ce fut le contraire. On vit qu'il faudrait le tuer plutôt,

et l'on céda. Vieux, il dit : « Jadis j'aurais été le vicomte de Chateaubriand. De nos jours JE SUIS FRANÇOIS DE CHATEAUBRIAND ». Mirabeau disait : « Vous désorientez l'Europe en m'appelant Riquetti ». D'instinct et naïvement, il parle des plus grands hommes comme de ses pairs : « J'ai vu Washington et Bonaparte. Aucun visage humain ne m'étonnera ». — Il ne dit pas : je suis né la même année que Bonaparte; mais : « L'année où je naquis, naissait en Corse... » (1). Il ne parle que de lui dans ses Mémoires, sauf une exception. Un demi-volume sur quatre est consacré à Napoléon. Ce n'est pas un hors-d'œuvre.

D'un imbécile l'orgueil fait un sot. Chateaubriand fut sauvé de la vanité mesquine parce qu'il avait de l'esprit. Il en avait beaucoup. On y songe peu parce que son génie rejette dans l'ombre ses qualités secondaires. Mais il faut s'en souvenir. Il conte avec une grâce moqueuse qui est un charme. Il y a des anecdotes plaisantes dans l'*Itinéraire*, dans les *Mémoires*, dans toute une partie des *Natchez* qui est imitée des *Lettres Persanes* et qui sent les romans de Voltaire. Aussi, avec tout son orgueil, il tombe peu dans le ridicule de la vanité sotte. On veut en trouver dans ces pages des *Mémoires* où il décrit son train d'ambassadeur. Sans doute, il y a un peu trop d'ovations et d'acclamations, et de carrosses à six chevaux, quelques traits de bourgeois. Il oublie qu'un gentilhomme, qu'un homme de lettres aussi, doit se trouver partout dans son naturel. Mais remarquez que ce qu'il cherche principalement, c'est un effet de contraste entre sa misère d'émigré à Londres et sa splendeur d'ambassadeur en Angleterre, et que c'est l'artiste surtout qui

(1) Il a toujours cru être né en 1769.

s'y amuse. La préoccupation littéraire fait oublier la vanité, ou du moins elle l'habille agréablement. Il n'avait pas les petits amours-propres de l'écrivain, corrigeait très facilement ses écrits sur les conseils de ses amis, laissait remanier ses articles par Bertin, sans en prendre souci, ou feignant d'ignorer si petites choses. Il parle de sa gloire, de ce qu'il a fait dans l'histoire, mais non pas, comme d'autres feront, de ses yeux étincelants et de ses beaux cheveux. Tout compte fait, moins de vanité que d'orgueil.

Mais quand l'orgueil ne se repaît point de vanités, il reste qu'il se dévore, et est toujours inassouvi. Il est le plus affreux des tyrans, quand il n'est pas le plus captieux des consolateurs. C'est ce qui est arrivé de celui de Chateaubriand. Il s'est vite tourné en une amertume de cœur où entrait le dégoût de l'action, le dégoût de l'affection, le dégoût de la gloire et le dégoût de soi-même. Car dans une âme hautaine, éclairée par une vive intelligence, rien ne mène au mépris, même de soi, comme l'orgueil. Se croire fait pour une grandeur surhumaine conduit à se trouver, au cours de la vie ordinaire, ridiculement petit. Chateaubriand a toujours ce geste des épaules qui est le même, remarquons-le, pour le mépris d'autrui et pour le découragement, et qui veut dire : « A quoi bon ? »

A quoi bon la gloire et l'éclat ? dit *Eudore* dans les *Martyrs* : « J'étais éloquent, je fus célèbre, et je me dis : Qu'est-ce que cette gloire des lettres, disputée pendant la vie, incertaine après la mort, et que l'on partage souvent avec la médiocrité et le vice ? » — A quoi bon l'action ? « Je fus ambitieux, j'occupais un poste éminent, et je me dis : Cela valait-il de quitter une vie paisible et ce que je trouve remplace-t-il ce que je perds ? »

— A quoi bon les plaisirs ? « Rassasié des plaisirs de mon âge, je ne voyais rien de mieux dans l'avenir, *et mon imagination ardente me privait encore du peu que je possédais.* » — A quoi bon les affections ? Celui que le dégoût a saisi peut être aimé, il ne peut aimer : « Les passions sortent de lui et n'y peuvent rentrer. » Or ce sont les affections qu'on éprouve et non celles qu'on inspire qui rendent heureux. René ne pouvait qu'en inspirer. « *On le fatiguait en l'aimant.* » — « Son bonheur ressemblait à du repentir » ; et il soulignait ce verset de Job : « Mon âme est fatiguée de ma vie » (1). — A quoi bon en effet la vie elle-même ? De quoi est-elle faite, en haut ou en bas, qui vaille la peine qu'on l'aime ? « Je m'ennuie de la vie. L'ennui m'a toujours dévoré. Pasteur ou roi, qu'aurais-je fait de ma houlette ou de ma couronne ? Je serais également fatigué de la gloire et du génie, du travail et du loisir, de la prospérité et de l'infortune. En Europe, en Amérique, la société et la nature m'ont lassé (2). » — « Jeunes seigneurs, c'est un grand mal pour l'homme d'arriver trop tôt au bout de ses désirs et de parcourir dans quelques années les illusions d'une longue vie (3). »

Tel était Chateaubriand à son ordinaire. Un René, moins les forêts d'Amérique, la vie sauvage, les batailles, la mort à braver ; un Eudore, moins le martyre à rechercher et à subir ; une âme ardente et inquiète, trop haute pour se satisfaire des communs amusements de la vanité ou de l'ambition ; cherchant une grande cause à servir, croyant parfois la trouver, s'en dégoû-

(1) *Natchez* passim. Les *Natchez* ont paru en 1826.
(2) *Natchez*, passim.
(3) *Martyrs*, récit d'Eudore.

tant par le sentiment de l'insignifiance du résultat ou de la vanité de l'effort ; souffrant constamment de la disproportion entre la grandeur de ses rêves et la médiocrité du réel, jusqu'à en devenir injuste envers la réalité, et à méconnaître ou dédaigner ce qu'elle a de bon et de bien ; sophiste alors contre lui-même pour mieux prouver à son orgueil qu'il a raison de ne se prendre à rien, et à son désir qu'il a raison de se croire à jamais déçu ; trouvant l'ennui insupportable et aimant son ennui comme une glorieuse misère ; malheureux, et aimant son malheur parce que « ceux qui croient avoir du mérite se font un honneur d'être malheureux, pour persuader aux autres et à eux-mêmes qu'ils sont dignes d'être en butte à la fortune ; » (1) se reposant enfin dans les « sombres plaisirs d'un cœur mélancolique », c'est-à-dire dans une contemplation superbe et calme des illusions ruinées, des rêves échoués, des grandeurs qui s'effacent, comme dans le spectacle d'un beau désastre, qui n'est pas sans charme pour l'artiste, et où l'orgueil trouve encore son compte.

III

SES IDÉES GÉNÉRALES.

§ 1.

Nos idées générales sont l'expression de notre caractère. Cela est vrai pour tous, pour Chateaubriand plus que pour personne. Nous naissons à la vie intellectuelle

(1) La Rochefoucauld.

avec les idées de notre temps ; mais, selon notre complexion, ou nous nous y tenons, ou nous les modifions dans le sens de notre humeur, ou très vite nous rompons en visière avec elles. Ce dernier cas a été celui de Chateaubriand.

A Paris, en 1790, il pense comme ceux qui l'entourent, comme Laharpe, comme Ginguené, comme Chamfort. A Londres, en 1795, il en est déjà bien loin. Grand dégoûté de toutes choses, il n'a pas été longtemps engoué de la philosophie du XVIIIe siècle : déjà sceptique, il n'est pas pour donner avec ardeur dans une philosophie très tranchante, très assurée, très téméraire, et dont le caractère général est une grande intrépidité de dogmatisme et une grande candeur d'affirmation ; ayant un fond de pessimisme, il devait s'étonner d'une doctrine dont le penchant habituel est la croyance à la perfectibilité humaine, et dont la dernière expression a été la théorie du « progrès indéfini » de Condorcet. Très vite ces idées lui parurent prodigieusement naïves. Il n'était, lui, rien moins que naïf, peu doué d'espérances consolantes, peu croyant ; et si, à cette date, il ne croyait pas à la religion chrétienne, ce n'était pas pour croire à la religion de la perfection humaine. C'est cette idée, la seule du XVIIIe siècle qui soit vraiment grande, et la seule qui ne soit pas négative, qui le préoccupe et qui l'irrite. Il écrit un livre pour la réfuter.

Cela est bien de lui. Emigré, misérable, sans pain, en face de la Révolution triomphante, de Voltaire et Rousseau passés dieux, il prend corps à corps le XVIIIe siècle et veut le convaincre de puérilité. C'est dans cet esprit qu'il fait son *Essai sur les Révolutions anciennes et modernes*. Ce livre est un chaos. Rapprochements forcés, histoire torturée, digressions vertigineuses, composition

nulle. De plus, comme il contient des pages antichrétiennes, et que l'auteur l'a réfuté depuis, on l'a pris, faute de le lire, pour un ouvrage d'inspiration voltairienne. C'est à peu près le contraire. L'idée générale qui s'en démêle est qu'il est bien inutile de faire quelque révolution que ce soit, le progrès n'existant pas, le désir d'amélioration étant une duperie de notre nature et une chimère de notre esprit, l'humanité passant toujours par les mêmes phases d'espérance, de déception, d'illusions nouvelles et de nouveau découragement, et croyant marcher parce qu'elle s'agite.

La conclusion ne laisse pas de doute. La voici en résumé. — Quel sera l'avenir? Le christianisme va s'éteindre. Aucune religion ne le remplacera. Des lumières au lieu de religion ? Peut-être ; mais je n'y crois pas. Ce qui est probable, c'est que, « déchirées intérieurement par des révolutions partielles, les nations retourneront tour à tour à la barbarie. Durant ces troubles, quelques-unes d'entre elles, moins avancées dans la corruption et les lumières, s'élèveront sur les débris des premières, pour devenir à leur tour la proie de leurs dissensions et de leurs mauvaises mœurs : alors les premières nations tombées dans la barbarie en émergeront de nouveau et reprendront leur place sur le globe ; ainsi de suite dans une révolution sans terme. »

Scepticisme politique et pessimisme social, voilà où en est Chateaubriand vers 1795, par esprit de contradiction aux idées contemporaines. Il ne faut pas croire qu'il se soit jamais éloigné autant qu'il lui a semblé à lui-même et de cette conception, et de cet esprit. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, quand il revient sur sa vie, il retrouve très bien en lui cette disposition première : « Mon esprit fait pour ne croire à rien, pas même à moi,

fait pour dédaigner tout, grandeurs, misères, peuples et rois, a *nonobstant* été dominé par un instinct de raison qui lui commandait de se soumettre *à tout ce qu'il y a de reconnu beau* : religion, justice, humanité, égalité, liberté, gloire. »

Voilà le passage du Chateaubriand sceptique et pessimiste au Chateaubriand chrétien. Le Beau l'attire. Il l'a attiré au Christianisme. Il est devenu chrétien le jour où il s'est avisé des « *beautés de la religion chrétienne* » (titre primitif du *Génie*). Il a été religieux par goût d'artiste. Ce goût pouvait le conduire à tout autre chose. C'est bien ce qui est arrivé en effet, et nous le verrons assez. Mais, pour le moment, il voit une beauté merveilleuse dans le christianisme : il y court. A cette époque c'est une découverte : tout le XVIIIe siècle a déclaré le christianisme ridicule, inélégant, grossier. Raison de plus ! Découvrir une forme nouvelle du beau, et continuer à prouver au XVIIIe siècle qu'il ne sait ce qu'il dit, double allégresse.

Mais le scepticisme ? le pessimisme ? — Remarquez que rien ne les empêche de rester comme au-dessous de la nouvelle croyance (et en effet ils y sont restés), et que même ils la peuvent soutenir. C'est le dogmatisme rationaliste du XVIIIe siècle, la foi dans le génie humain qui est la vraie négation du christianisme, et exclusif de lui. Mais le christianisme s'accommode très bien du scepticisme comme d'un découragement, qu'il répare, et du pessimisme comme d'une vue générale des choses, qu'il complète. Chateaubriand a pu croire (et il l'a un peu cru) qu'il avait passé, pour arriver au christianisme, par le chemin de Pascal. — Donc point de véritable obstacle; un vif élan d'imagination séduite vers une beauté entrevue; le ragoût du paradoxe par surcroît ; des raisons

de sentiment, enfin, qui lui viennent de sa mère et d'une de ses sœurs mortes en pleurant sur ses erreurs : c'en était assez pour ravir ce génie ardent et mobile et le jeter à des voies nouvelles. — Ces inclinations générales de sa pensée, il ne s'en est jamais départi. Sa répulsion à l'endroit du XVIII[e] siècle, nous la retrouvons dans ses théories sociales, dans ses considérations religieuses, dans ses idées littéraires. Très souvent le *Génie du Christianisme* se tourne en pamphlet contre l'esprit « encyclopédiste », et à le prendre au point de vue des idées, il n'est au fond que cela. A chaque instant : « Et voilà la religion que l'on trouve œuvre de barbares et entretien de petits esprits ! » Tous ses jugements littéraires vont à montrer que le XVIII[e] siècle n'a rien entendu à la poésie, ce qui ne laisse pas d'être vrai. Voltaire le gêne, Rousseau l'irrite. Montesquieu seul lui paraît grand, ce qui peut se soutenir.

Il a toujours ri de cette impétuosité d'assurance « d'un siècle où l'on ne doute de rien, hors de l'existence de Dieu ». Même dans ses œuvres d'imagination il poursuit son ennemi. Un orateur des *Martyrs* (Livre XVI) est un composé curieux de Voltaire, de Rousseau, de Dupuis et de Saint-Just, et ramasse les excès de leurs doctrines dans un discours tourné en parodie qui est une satire atroce.

Son pessimisme s'étale fort à l'aise, sous le couvert d'une religion à laquelle il ne déplaît pas comme introduction à elle-même. Chose à remarquer, les hommes de son temps étaient à la fois si peu pessimistes et si peu chrétiens qu'ils lui reprochent avec candeur des traits d'amertume qui ne sont nouveaux que parce qu'ils sont anciens, qui sont classiques ; et ils relèvent comme monstrueux chez lui ce qu'ils lisent sans sourciller dans

La Bruyère. Chateaubriand fait dire au père Aubry, dans *Aatla* : « Que parlé-je des amitiés de la terre? Voulez-vous en connaître l'étendue ? Si un homme revenait à la lumière quelques années après sa mort, je doute qu'il fût revu avec joie par ceux-là mêmes qui ont donné le plus de larmes à sa mémoire, tant on forme vite d'autres liaisons..... tant l'inconstance est naturelle à l'homme, tant notre vie est peu de chose, même dans le cœur de nos amis. » — Sur quoi l'abbé Morellet se révolte. — « Nous avons aujourd'hui tant de sensibilité! » réplique Chateaubriand avec son amertume ordinaire, et il proteste que ce qu'il a dit là n'est que la vérité. Il aurait pu citer les *Caractères*, qui ont été écrits par un homme très sensible et très chrétien : « Il n'y a guère d'autre raison de ne s'aimer plus que de s'être trop aimés. Il devrait y avoir des sources inépuisables de douleur pour de certaines pertes.... On pleure amèrement, on est sensiblement touché; mais l'on est ensuite si faible ou si léger que l'on se console. Cesser d'aimer, preuve que l'homme est borné et que le cœur a ses limites. »

Chrétien, du moment qu'il l'est devenu, il l'a toujours été, de quelle manière, nous le verrons; mais sans oubli. Il a beaucoup aimé, surtout vers la fin, à se donner comme un homme non seulement désabusé, mais qui n'a jamais été dupe, et n'a jamais rencontré chose assez grave pour se donner la peine d'y croire. Il fait toujours une réserve pour « la religion. » Sans doute il l'aime un peu comme un de ses ouvrages. Mais l'accent est sincère, l'insistance significative; et n'oublions pas que François de Chateaubriand a bien trop d'orgueil pour gauchir par hypocrisie, ou même par convenance.

Ses idées politiques sont d'un homme né aristocrate, devenu de plus en plus dédaigneux, et qui a dans tout

le XVIIIe siècle un ennemi personnel. Il n'aime pas la démocratie, « le pire des gouvernements », surtout « quand il faut combattre un ennemi puissant et qu'une volonté unique est nécessaire au salut de la patrie. » Ce qu'il déteste surtout dans l'état populaire, c'est qu'il lui paraît affaiblir la nation dans la lutte contre l'étranger, pensée qui n'a rien d'original, et qui a été bien souvent exposée depuis, mais qui est curieuse à sa date, au lendemain des guerres de la Révolution française. Il y tient. C'est à cette cause qu'il attribue la décadence d'Athènes, consommée, selon lui, depuis Ægos-Potamos. Il n'aime pas la démocratie parce qu'elle est naturellement ennemie de l'expansion au dehors et de la politique conquérante. Une nation, selon lui, doit conquérir. Les Spartiates se sont trompés. Ils pouvaient asservir la Grèce, et ne l'ont pas fait. Ils ont eu tort. La Grèce conquise eût été leur rempart. Pouvant agrandir leur patrie, et ne tenant qu'à la défendre, ils l'ont perdue. Ceci a bien l'air d'être la vraie pensée de Chateaubriand, et non un plaidoyer. C'était écrit avant la guerre d'Espagne (1).

Il trouve ridicule l'idée du *Contrat social*. La politique par abstractions lui est odieuse. Bien avant d'autres, il a voulu montrer, et il a exposé, un peu confusément, mais avec force, dans l'*Essai*, que c'est l'esprit classique français, entendez celui du XVIIIe siècle, tout d'abstraction et de logique, qui a fait la Révolution française.

Il aime peu la liberté politique. Une note de l'*Itinéraire* fait soupçonner que l'esclavage, le vrai, celui de l'antiquité, ne lui est pas odieux. Comme en exprimant

(1) *Itinéraire*. Première partie.

cette idée, il la retire, je cite le passage intégralement. Mais ne semble-t-il pas que la réserve finale sente un peu la rhétorique et soit moins sincère que le reste? « S'il faut dire tout ce que je pense, je crois que ce système est une des causes de la supériorité que les grands hommes d'Athènes et de Rome ont sur les grands hommes des temps modernes. Il est certain qu'on ne peut jouir de toutes les facultés de son esprit que lorsqu'on est débarrassé des soins matériels de la vie; et l'on n'est totalement débarrassé de ces soins que dans les pays où les arts, les métiers et les occupations domestiques sont abandonnés à des esclaves... Il est encore certain que l'habitude du commandement donne à l'esprit une élévation et aux manières une noblesse que l'on ne prend jamais dans l'égalité bourgeoise de nos villes. — Mais ne regrettons point cette supériorité des anciens, puisqu'il fallait l'acheter aux dépens de la liberté humaine, et bénissons à jamais le christianisme qui a brisé les fers de l'esclave. »

Dans la pratique, à travers les vicissitudes et les variations dont est faite la vie de tout homme politique, il a toujours été « l'homme de l'ancienne cité, » comme il dit, c'est-à-dire de l'ancien régime. Il professe constamment la théorie du « gouvernement mixte », en élève de Montesquieu, mais toujours en la faisant remonter, non au XVIIIe siècle, ce qui lui déplairait, mais à l'ancienne monarchie, qui, avec son équilibre des « trois ordres », est, selon lui, le modèle même de cette forme de constitution. Il n'a énergiquement, constamment surtout, défendu aucune liberté, si ce n'est la liberté de la presse, ce qui peut tenir à ce qu'il était journaliste. A tout prendre, comme presque tous les artistes, et comme la plupart des hommes qui se croient

nés pour commander, son secret idéal est encore le despotisme intelligent.

Pessimiste chrétien, sceptique sauf à l'endroit du beau, et de la religion parce qu'elle est belle, aristocrate et artiste, il a pratiqué à peu près toutes les manières de dédaigner les hommes et d'aimer les belles choses, trouvant d'ailleurs dans son goût pour le beau une raison très légitime de s'aimer lui-même.

§ 2.

Ces idées sont très sincères, et presque également sincères, chez lui. Sont-elles profondes? Très inégalement, et toutes assez peu. Il est loin d'être sceptique comme Pascal, pessimiste comme Chamfort, aristocrate comme De Maistre et chrétien comme Bossuet. C'est qu'il n'est ni grand philosophe, ni grand moraliste, ni grand politique, ni *fortement* chrétien. Toutes ses philosophies sont superficielles. C'est pour cela qu'on a si souvent suspecté sa sincérité, dont, pour mon compte, je ne doute pas. La faiblesse (relative) de l'argument a fait douter de la conviction. C'est mal conclure. Ce qu'il veut faire croire, il le sent. Mais il le prouve médiocrement, parce que ses idées sont moins profondes que ses sentiments.

C'est un grand artiste, un grand poète, un grand orateur; il n'est pas au premier rang comme « penseur », sans être au dernier. L'âpre conviction de la misère humaine, si poignante chez un Pascal, lui manque un peu, à travers toutes ses amertumes, et, sans douter qu'il ait souffert, on ne peut s'empêcher de songer que le mot du même Pascal a été fait pour lui: « Ce sont mi-

es de grand seigneur ». — Son scepticisme n'est pas un air, sans doute ; mais ce n'est pas un tourment. Il ne sent pas absolument l'homme à prétentions, mais il sent le mondain. C'est beaucoup plus un tour de son aristocratisme qu'une anxiété de sa raison. On n'y voit pas frémir l'effroi et la colère de l'impuissance à connaître, et l'ardente impatience de trouver où se prendre.

— Parce qu'en effet il a trouvé, et a embrassé le christianisme, où il se repose. — Mais son christianisme lui-même, encore que très chéri et très caressé, n'est pas profond. Il y croit, il l'aime ; il n'en est pas pénétré. Il n'en a pas fait le fond même de son esprit et de son cœur, ce qui est l'état du vrai chrétien. Rancé, dans sa jeunesse, s'amusait un jour, derrière Notre-Dame, sur la pointe de l'île, à abattre des oiseaux. D'autres chasseurs tirèrent sur lui du bord opposé ; il fut frappé, et ne dut la vie qu'à la chaîne d'acier de sa gibecière : Que serais-je devenu, dit-il, si Dieu m'avait appelé dans ce moment ? — « *Réveil surprenant de la conscience !* » s'écrie Chateaubriand (1). Comment, surprenant ! qu'un chrétien, voyant la mort brusquement face à face, songe au tribunal de Dieu ? Mais c'est la première pensée qu'il puisse avoir, très probablement la seule. Loin de moi le ridicule de donner des leçons de christianisme à Chateaubriand ; mais il s'agit de mesurer, d'établir les nuances ; et qui ne voit qu'un chrétien du moyen âge, ou seulement du XVIIe siècle, trouverait le mot de Rancé si naturel qu'il ne songerait pas même à le relever ?

Cela, ce n'est pas, certes, un scandale ; ce n'est pas même une légèreté ; c'est comme un manque de tact chrétien. Dans le christianisme, Chateaubriand est dans

(1) *Vie de Rancé.*

sa croyance, il n'est pas dans son monde. Cela se sent plus d'une fois. Son idée première était de donner *Atala* et *René* comme chapitres du *Génie du Christianisme*, à leur rang dans l'ouvrage, entre l'article sur les missionnaires, par exemple, et l'article sur les sœurs de charité, ce qui eût été un peu plus qu'une faute de goût. *René* lui-même a paru d'abord dans le *Génie*. Il ne l'en a détaché que plus tard, en 1807, sans qu'on puisse bien savoir si c'était pour faire lire *René* à ceux qui n'allaient pas le chercher dans le *Génie*, ou pour permettre la lecture du *Génie* à ceux qui ne tenaient pas à y trouver *René*.

Il y a de pareilles disparates dans l'exposition même des idées et l'argumentation du *Génie*. On les a tant relevées que j'y insiste peu. Mais il est bien véritable qu'il y a des arguments qui, sans faire douter de la sincérité, trahissent un oubli de la gravité du dessein. Prouver la Trinité par les trois Grâces, appuyer le célibat ecclésiastique par la loi de Malthus, démontrer la divinité de la croix par la constellation de la croix du Sud ; ne pas dédaigner les *causes finales* puériles, comme celle des oiseaux migrateurs qui nous arrivent quand la terre n'a plus de fruits, dans le dessein d'être mangés, et celle des animaux domestiques qui « naissent précisément avec le degré d'instinct nécessaire pour être apprivoisés » ; mêler constamment (dans un ouvrage d'apologétique) le merveilleux chrétien et le merveilleux païen ; mettre des naïades dans le *Génie du Christianisme*, Priam, Platon et Diane dans le chapitre sur le vœu de chasteté ; intituler un chapitre du *Génie* : « Si les divinités du paganisme ont poétiquement la supériorité sur *les divinités chrétiennes* » — ô poète, comme tout cela est séduisant, et gracieux et captivant, dit par vous; mais comme il importe de n'y pas regarder de trop près,

si l'on ne veut pas sourire ; et en étudiant vos preuves, comme il faut être croyant pour se laisser convaincre !

Le dessein même de l'ouvrage est d'un chrétien, mais non d'un Père de l'Eglise. La méthode consiste, comme il le dit lui-même, « non plus à prouver que le christianisme est excellent parce qu'il vient de Dieu, mais qu'il vient de Dieu parce qu'il est excellent ». Dessein plus spécieux que juste. Ainsi entendue, la défense de la religion chrétienne ne sera jamais qu'un lieu commun, magnifique du reste, s'il est écrit par un tel homme, sur le Bien et le Beau, et sur ceci qu'on les trouve dans le christianisme. Choses bonnes à dire, puisqu'on les a niées, mais ne prouvant rien pour la divinité de la religion, qu'on pare et qu'on illustre plus qu'on ne la démontre ; et choses encore, ce qui est grave, qui peuvent parfaitement être acceptées par un incrédule. — Ce n'est pas ainsi que les vrais docteurs de la foi annoncent leur Dieu. C'est le vrai du christianisme que Bossuet s'applique à montrer, et il ne le fait pas voir comme poétique et tendrement romanesque. C'est la nécessité du christianisme que Pascal prétend prouver ; et tous deux méprisent les hommes de lettres et les poètes, qui sont pour Chateaubriand les confesseurs et les témoins de la foi.

Sans doute Chateaubriand montre très bien qu'on a eu tort de mépriser le christianisme, et qu'il est beau, et qu'il est aimable. Mais c'est vouloir lui faire non un triomphe, mais un succès d'estime. C'est comme plaider l'indulgence. En pareille affaire, ce n'est pas faire capituler l'ennemi que de le désarmer. Certes il est très beau, ce livre, et nous aurons lieu de le dire quand nous le considérerons comme œuvre d'art et de critique. Mais en ce moment ce que nous voulons faire entendre,

c'est que Chateaubriand, même comme chrétien, a plus d'imagination brillante, que de pensée profonde et vigoureuse. Même novateur, on est toujours un peu du temps dont on sort, et de la génération dont on se détache. Chateaubriand a parfois été aussi léger en défendant le christianisme que les hommes du XVIIIe siècle en le combattant.

Comme moraliste même..... oh ! sans aucun doute, un homme qui apporte avec lui des états nouveaux de l'âme, inconnus avant qu'il parût, presque universels dès qu'il les a révélés, cet homme n'est pas un médiocre moraliste. Chateaubriand a fait connaître au monde une nouvelle manière de sentir. J'en reparlerai. Ce qu'il faut simplement noter pour ce moment, où nous ne nous occupons que du penseur, c'est que Chataubriand ne fait pas la philosophie des sentiments qu'il exprime, ou plutôt qu'il exhale.

Il n'analyse pas, ne creuse point, ne cherche pas les raisons secrètes et les germes obscurs. Il peint à grands traits, n'explique pas, ne cherche pas à expliquer. Autant dire qu'il fait œuvre non de moraliste mais de poète, et c'est tout ce que nous voulons avancer. L'histoire de *René* est la peinture de trois ou quatre *états* successifs d'une âme inquiète et malade. Et comment elle est inquiète, et malade de quelle manière, on nous le montre merveilleusement. Mais pourquoi malade et inquiète, et quelle est l'origine du trouble et la source du poison, voilà ce qui reste dans l'ombre. Il y a un drame dans *René*, non une éthique, non pas même une tragédie classique, plus d'une pièce de Racine étant, en son fond, une sorte de *traité des passions*. Je n'en fais nullement un reproche à Chateaubriand, et peut-être bien loin de là. J'en suis à parler, non de son génie, mais de ses

idées, et je ne puis pas dissimuler qu'il en a peu de très profondes.

IV

SES IDÉES LITTÉRAIRES.

Comment Chateaubriand a-t-il compris l'art du poète et de l'écrivain? Ses idées sur ce point n'ont rien d'abstrait encore, rien de philosophique, et ne constituent point une théorie complète. Telle page du *Génie du Christianisme* sur l'idéalisme dans l'art (1) ne doit pas faire illusion. Elle ne nous donne rien de pénétrant, ni même de clair. Mais, à défaut de théorie, il a mieux : des vues instinctives toutes nouvelles, d'une portée infinie, et qui ont fait une révolution littéraire comme il n'y en avait pas eu de pareille depuis la Renaissance des lettres.

Toute la critique et toute la poétique de Chateaubriand, comme aussi, à très peu près, toutes les inclinations de son esprit, se ramènent, en leur source, à sa répulsion à l'endroit du XVIIIe siècle. Il ne faut pas, sur certains détails, s'y tromper. Il loue Delille, et même Esménard; il cite Jean-Baptiste Rousseau ; les *Rêveries d'un promeneur solitaire* lui plaisent; il cite Voltaire, et un peu malicieusement, à savoir toutes les fois que Voltaire se trouve exprimer une pensée favorable au christianisme; il « admire le pinceau » de Bernardin de Saint-Pierre tout en remarquant qu'il n'a pas d'esprit, ni non

(1) Deuxième partie, XI.

plus de caractère). Mais ce sont là louanges un peu convenues, et qui ne sont pas données sans un certain air de négligence, ou procédés pour tirer à soi et ranger bon gré mal gré dans son camp les héros du jour. Quand il rencontre face à face et armé en guerre l'esprit même du XVIIIe siècle, il court sur lui, comme à l'ennemi. Il est « *anti-philosophe* ».

Madame de Stael venait, dans son livre *De la Littérature*, d'exprimer à nouveau les idées chères à Condorcet sur le progrès indéfini du génie humain : « Vous n'ignorez pas, écrit Chateaubriand à Fontanes, que ma folie à moi est de voir Jésus-Christ partout, comme Madame de Stael la *perfectibilité*. J'ai le malheur de croire, comme Pascal, que la religion chrétienne.... Vous voyez que je commence par me mettre à l'abri sous un grand nom, afin que vous épargniez un peu mes idées étroites et ma *superstition anti-philosophique*. » Là-dessus il énumère tous les défauts et de pensée et de style de Madame de Stael, et il se demande : « D'où proviennent ces défauts? — De votre philosophie. C'est la *partie éloquente* qui manque à votre ouvrage. Or, il n'y a point d'éloquence sans religion... Votre talent n'est qu'à demi développé ; la philosophie l'étouffe. Si vous demeurez dans vos opinions, vous ne parviendrez pas à la hauteur où vous pourriez atteindre... »

Voilà le fond de la critique de Chateaubriand. L'esprit du XVIIIe siècle étouffe la partie éloquente, élevée et poétique de l'esprit humain. Le XVIIIe siècle n'a pas connu la grandeur et ne s'est pas douté de la poésie. Pour les retrouver, il n'y a qu'à ne pas faire ce qu'il a fait, et à croire ce qu'il n'a point cru... Je me permettrai d'ajouter ce qu'il pensait probablement sans le dire : le génie aidant.

Prendre le XVIIIe siècle pour modèle à ne pas suivre, voilà une doctrine qui semble étroite et presque négative. Elle l'est infiniment moins qu'il ne paraît, qu'il ne paraissait aux hommes de 1800, qu'il ne paraissait à Chateaubriand lui-même ; car elle va plus loin que lui-même ne voulait aller.

Remarquons bien, en effet, que cet abominable XVIIIe siècle « d'où nous vient tout le mal », à en croire Chateaubriand, n'est, au point de vue littéraire, que l'héritier, appauvri, si l'on veut, mais direct du XVIIe, et que celui-ci, quoi qu'il en ait, n'est rien autre que le fils illustre autant qu'ingrat de la Pléiade. Il y a eu un âge littéraire, en France, qui a duré deux cent cinquante ans, où l'on s'est avisé : *d'imiter les anciens*, de faire, par suite, une littérature *non nationale — non religieuse*. Voilà dans ses grands traits tout l'esprit de *littérature classique* en France de 1550 à 1800.

A ce point de vue, et à les prendre dans cet esprit général, la littérature du XVIIIe siècle est-elle moins religieuse, moins nationale, moins originale et sincère que celle du XVIIe siècle ? Nullement. Et celle du XVIIe siècle ouvre-t-elle des voies nouvelles, trouve-t-elle une inspiration générale qui lui soit propre, et que l'Ecole de Ronsard n'ait point connue ? Pas davantage. Toute l'école classique, de Régnier à Chénier, et nonobstant des corrections, redressements et amendements de détail, remonte à Ronsard. Tout entière elle s'est abstenue de prendre pour sa matière et d'avoir pour souci l'histoire nationale, la religion nationale, le génie de la race dont elle était. Que cela ne l'ait nullement empêchée de compter des hommes d'un génie merveilleux ; et, aussi, que dans cette communauté d'esprit général il y ait eu de très grandes inégalités du talent de l'un au génie de l'autre ; et, encore,

qu'il y ait eu même des exceptions à cette loi commune: on le sait bien. Mais ce n'est pas à présent la question. Ce qu'il s'agit de savoir, quand un novateur vient dire qu'il faut rompre avec la tradition du XVIIIe siècle, c'est si, du même coup, il ne rompt pas, même sans le savoir, avec toute la tradition classique depuis 1550, et avec Racine, sans s'en douter, tout autant qu'avec Voltaire, et avec Boileau, sans qu'il y tienne, tout autant qu'avec Ronsard. C'est précisément ce que faisait Chateaubriand, et disons-le tout de suite, c'est ce qu'il avait raison de faire.

En effet, voici ce qui était arrivé. La littérature classique française, née au XVIe siècle de l'admiration, très légitime, des chefs-d'œuvre anciens, et du besoin d'échapper à la puérilité du moyen âge, avait d'abord imité servilement, et dans sa forme plus qu'en son esprit, la littérature antique ; elle l'avait imitée plus tard avec intelligence et hardiesse et dans une mesure exquise d'adaptation avisée et judicieuse ; mais encore imitait-elle, et avec une timidité singulière à l'égard de ses propres forces ; si bien que, tout autant par l'effet de sa timidité, que par le prestige de sa perfection, elle avait conduit les esprits à cette idée qu'il faut imiter indéfiniment. Aussi les hommes du XVIIIe siècle imitent encore ; mais ils n'imitent plus directement l'antiquité ; ils imitent les *modèles* du grand siècle, qui eux-mêmes sont déjà des imitateurs. Ils font des imitations d'imitations. Quand on en est là, il est peut-être temps de s'arrêter.

Il en est temps, parce que, l'art étant toujours un choix fait par l'artiste, selon son humeur, dans les traits multiples de l'objet qu'il veut peindre, le premier artiste, celui qui regardait le réel même, a déjà éliminé

un certain nombre de parties de la réalité qui lui déplaisaient; le second, qui fait son choix dans un premier choix, écarte encore une certaine quantité de réel, et le champ du vrai va se réduisant indéfiniment, jusque-là que le dernier venu des imitateurs n'imite plus qu'une pure abstraction ou une convention creuse. On n'était pas loin de cette excessive frugalité à la fin du XVIIIe siècle.

A la vérité, il ne faut rien exagérer; et les choses, dans la pratique, ne vont pas avec cette rigueur. D'une part il y a une manière d'imiter qui n'est point un esclavage et qui admet une grande part d'observation directe de la nature. On imite, par exemple, les habitudes d'esprit et le tour de composition des anciens, et dans cette manière de moule on verse beaucoup de matière puisée dans la réalité moderne qu'on observe. Ainsi font La Fontaine et Racine, et aussi, un peu, Chénier. — D'autre part, dans tout ce qui, en littérature, n'est pas littérature pure, dans les ouvrages de philosophie, de politique, de sciences sociales, la nature même du sujet vous force bien à ne point être imitateur, et l'originalité de l'esprit retrouve jour. Et voilà par où se sauvent et Voltaire et Diderot et Montesquieu. « *Prolem sine matre creatam* » (1). — Mais encore est-il que dans le domaine de l'art littéraire proprement dit, et surtout de l'art poétique, l'inclination que nous dénoncions tout à l'heure était très marquée à la fin du XVIIIe siècle et très grand le danger qu'elle contient.

Remarquez d'ailleurs que, vers 1800, et l'originalité dans l'imitation, qui distingue les grands artistes du XVIIe siècle, était trop loin dans le passé pour que le

(1) Epigraphe de l'*Esprit des Lois*.

secret n'en fût pas perdu; et le champ nouveau, celui des travaux politiques et philosophiques, trop décrié, au moins pour un temps, par la faute des révolutionnaires, pour qu'on ne s'en écartât point ; d'où suit qu'il ne restait rien, rien que l'art d'imiter les imitateurs, c'est-à-dire le vide.

C'est contre quoi Chateaubriand protestait de tout son courage.

Il demandait qu'on arrêtât l'imitation indéfinie, que la France eût une littérature à elle et non d'emprunt, que puisqu'elle n'était point païenne, elle n'eût pas une poésie mythologique; que puisqu'elle était moderne, elle n'eût pas une littérature ancienne ; que puisqu'elle existait, elle eût une littérature nationale. C'était réagir jusque par delà 1550.

Demandait-il autant que cela ? me dira-t-on. — Mais vraiment, non pas beaucoup moins. Remarquez d'abord ses omissions. Dans toute cette partie du *Génie du Christianisme* qui est ce qu'il appelle très bien une *poétique chrétienne*, il ne dit pas un mot de la « Renaissance ». Cela est bien significatif. Le mouvement d'esprits qui est pour tout classique, qui est pour tout historien de la littérature française, l'origine même de l'art classique en France, il évite d'en faire mention. C'est que là n'est point son objet. C'est ailleurs qu'il vise et qu'il tend. Il se montre constamment, avec une insistance un peu chagrine, énergiquement contraire à l'emploi de la mythologie : « Elle rapetisse la nature. C'est le christianisme qui, en chassant ces petites divinités des bois et des eaux, a seul rendu au poète la liberté de représenter les déserts dans leur majesté primitive ». — Désormais « libres de ce troupeau de dieux ridicules qui les bornaient de toutes

parts, les bois se sont remplis d'une divinité immense.... » Même pensée en cent endroits.

Voilà qui est bien; mais qu'est-ce à dire? Cette première démarche va très loin. Si la poésie classique française a adopté la mythologie antique, ce n'est pas pour la mythologie seulement, c'est pour l'antiquité. C'est qu'elle a cru qu'il y avait deux choses, et si étrangères l'une à l'autre que ce serait un sacrilège de les unir : l'art d'une part, qui descend d'Homère, et qui a sa conception de l'homme, sa manière de voir le monde, sa religion, et que nous devons accepter, entretenir et transmettre avec sa religion, sa philosophie et sa morale; le vrai d'autre part, qui vient de Dieu, que nous devons mettre dans notre vie et dans nos actes, serrer et chérir dans nos cœurs, mais qui n'est pas matière d'art, et que nous déshonorerions en en faisant une tragédie ou une épopée. Tout le chant III de l'Art poétique est fondé sur cette distinction : « *De la foi d'un chrétien les mystères terribles...* »

D'où il suit que c'est *parce qu'il est chrétien* que Boileau ne veut pas de christianisme dans la littérature. Il pousse le scrupule chrétien jusqu'à ne parler, en vers, que de Jupiter. Chateaubriand, *parce que chrétien*, repousse la mythologie de l'œuvre d'art. C'est donc qu'il abolit l'ancienne distinction, et, unissant l'art et la foi, le vrai et le beau, va demander un art chrétien.

C'est précisément ce qu'il fait; mais voilà tout l'esprit de la littérature classique heurté de front, et bouleversé.

Poursuivons, comme aussi bien il poursuit lui-même. S'il aime tant l'inspiration chrétienne, il va la chercher et l'admirer, s'il peut, au moyen âge, puisque c'est l'époque de l'humanité où le christianisme a été le plus cordialement adoré? Il n'y manque pas, et ne pouvant

guère admirer la littérature de ce temps-là, peu connue au sien, il goûte et cherche à faire goûter la véritable poésie du moyen âge, qui est dans ses monuments. Mais voilà l'architecture gothique préférée à l'architecture grecque, et, encore, l'esprit classique français blessé en un endroit des plus sensibles.

Mais si l'inspiration chrétienne est si belle, l'antiquité grecque et latine vont déchoir dans l'esprit de notre critique? N'en doutez pas, et pour lui Virgile est beau, Homère est plus beau, mais le plus beau poème que les hommes aient jamais pu lire est la Bible. Voilà le dernier coup. Ce n'est pas seulement les classiques français qui ont tort, en vers français, d'être païens; c'est les classiques païens qui perdent à l'être ; c'est l'antiquité classique, non pas méprisée, mais dépossédée de sa royauté, et rabaissée, non pas seulement en la personne de ses imitateurs, mais en elle-même. Que reste-t-il de l'esprit littéraire qui dérive de la Renaissance, et même de toute la littérature classique française ?

Il en resterait ce qui ne vient pas directement de l'antiquité et ne s'y rattache point, la littérature politique et philosophique, l'*Essai sur les mœurs*, le *Contrat social*, l'*Encyclopédie* ; mais nous savons que c'est là (sauf exception pour Montesquieu) ce que Chateaubriand déteste de la haine la plus vigoureuse.

Il en resterait encore la morale, les vues sur l'homme, ce que l'on pourrait appeler la « littérature psychologique », si brillante en France, comme on sait, aux siècles classiques. Mais ici encore faisons attention, et sachons distinguer. La morale pénétrée de l'esprit chrétien, celle de Pascal et des Sermonnaires, il va sans dire qu'elle est non seulement acceptée de Chateaubriand,

mais comblée de louanges par lui. Mais cette autre morale, car il y en a une autre dans les œuvres classiques, cette morale, legs encore de l'antiquité, plus stoïque que chrétienne, montrant l'homme très grand, très fort, allant très haut par ses propres forces, cette morale qui a souvent, et très heureusement inspiré Montaigne, et souvent Balzac, et presque constamment Corneille, et souvent Saint-Evremond, Racine, Boileau, Vauvenargues, remarquez que ceci encore, Chateaubriand l'écarte ou s'en défie.

Il remarque très judicieusement, et il pose en principe que le christianisme a eu pour principal effet de renouveler le fonds moral de l'homme. La morale antique prescrivait à l'homme d'être vertueux par estime de soi. La morale chrétienne prescrit à l'homme de ne se point estimer, de se croire faible et chétif, de fonder sa foi et son espérance ailleurs qu'en lui ; si bien que la première vertu antique se ramène à être l'orgueil, qui est pour le chrétien le premier des péchés capitaux. Tout ce qui est morale antique, vertu stoïque, héros de Plutarque, dans la littérature classique française, pour Chateaubriand, est donc faux ; et voilà encore une des sources de l'inspiration classique qui est dénoncée comme suspecte. De tout ce qui a été la matière même de la pensée littéraire et poétique en France depuis Ronsard, on voit qu'il n'est presque rien que Chateaubriand n'ébranle, n'attaque ou n'atteigne.

Ai-je besoin de dire qu'il n'y met pas cette rigueur que nous y mettons pour le résumer, ni surtout cette suite ? Le *Génie du Christianisme* (et Dieu merci) n'est rien moins qu'un ouvrage de dialectique serrée et pesante. C'est une série de digressions brillantes sur les sujets que nous venons d'indiquer et sur beaucoup

d'autres; mais toutes les idées, si nouvelles et hardies, que nous venons d'énumérer y sont plus qu'en germe, à l'état soit de tendances, soit d'observations, soit de déclarations formelles.

Mais enfin notre dédaigneux novateur va-t-il être amené à dire que, faute d'esprit chrétien, il n'y a pas eu de grande littérature en France depuis 1550 jusqu'à lui? Il est bien loin, sinon par modestie, du moins par bon goût littéraire, d'avoir une idée pareille. D'abord il est bien entendu que les grands et sincères chrétiens qui se sont trouvés être des écrivains et consacrer leur plume à la défense de la foi, sont en dehors du débat. Il y a Bossuet, il y a Fénelon, il y a Pascal. De plus, les grands écrivains classiques se sont oubliés quelquefois à être chrétiens en littérature. Il y a *Polyeucte*; il y a *Athalie*, et par un retour piquant, voilà ces œuvres, contestées par la critique de leur temps à cause de leur christianisme, qui sont replacées au plus haut sommet par Chateaubriand *parce qu'*elles sont chrétiennes. Il y a même Voltaire dans *Alzire*, et ailleurs, et c'est un divertissement pour Chateaubriand de le féliciter des belles choses que le christianisme lui a inspirées. — Enfin... Chateaubriand use ici d'un détour bien ingénieux.

Si les œuvres poétiques du XVIIe siècle ont été si admirables, encore qu'elles ne fussent point chrétiennes, c'est qu'elles l'étaient sans le savoir, et, bon gré mal gré recevaient l'influence, indirecte mais puissante, de l'esprit chrétien. Vous ne voulez point être chrétien dans vos ouvrages, poètes français des siècles classiques, mais vous l'êtes en vos cœurs, et quelque effort qu'on y fasse, on ne sépare point son esprit de son âme, pour donner l'un à l'art et l'autre à la foi, l'une à la vérité et l'autre au beau. Du cœur au génie, quelque doctrine qui y

répugne et quelque théorie d'école qui s'interpose, il se fait des communications invisibles et involontaires, et votre art a profité de ce dont vous étiez pleins en votre âme, de cela même que votre goût lui refusait. *Polyeucte* est chrétien, volontairement ; mais l'Auguste de *Cinna* l'est sans le savoir, parce que le poète qui l'a conçu était chrétien. Esther est une vraie chrétienne, et l'auteur a voulu qu'elle le fût ; mais Andromaque est la mère chrétienne, sans qu'elle s'en doute, Iphigénie la fille chrétienne, sans qu'elle y prétende, Phèdre une « pécheresse » et une « damnée » quand elle croit n'être qu'une coupable ; et Arnauld, qui s'y connaît, ne s'y trompe pas, et s'il trouve ce drame « innocent », c'est qu'il le trouve chrétien. Ainsi de suite.

Cette théorie n'est pas seulement très spirituelle, elle contient une part de vérité. Elle vaut qu'on l'examine de très près. Ce qu'au fond elle soulève, c'est la question de l'*art impersonnel*.

Est-elle fondée en raison cette distinction que Boileau faisait, avec ses contemporains, entre l'homme qui sent, croit, aime certaines choses ; et ce même homme, la plume en main, exprimant et peignant d'autres sentiments, d'autres passions et d'autres croyances ? Est-il bon, est-il selon l'art, que l'artiste se mette lui-même avec ses sentiments vrais et intimes, mette l'homme intérieur dans son œuvre ? Au contraire est-il bon, et, aussi, est-il possible, qu'il n'y mette qu'autre chose, à savoir l'âme étrangère, de païen s'il est chrétien, d'ancien s'il est moderne, d'Espagnol s'il est Français, que par la force de son génie d'artiste il a su se faire ?

On discute là-dessus. Les uns disent que c'est la définition même de l'art que de mettre autre chose que soi dans son œuvre ; que celui qui se verse lui-même dans

son ouvrage ne crée pas, que seulement il s'épanche, qu'il n'a en lui qu'une matière infiniment restreinte et pauvre, et que dans son âme étroite il est toujours captif; que l'art consiste au contraire à sortir de soi, à comprendre les objets les plus divers, à s'y unir, à s'y mêler, à en arriver à les sentir comme s'ils étaient notre fonds propre, et alors à les exprimer comme s'ils sortaient de notre cœur. — Les autres disent que cela n'est ni bon, ni même possible; que nous ne pouvons jamais exprimer autre chose que ce que nous sommes; que quand nous peignons des choses extérieures à nous, ce n'est point du tout que nous nous soyons transformés en elles, mais que nous les avons transformées en nous-mêmes, et que l'auteur le plus curieux de ne point nous donner des confidences, ne réussit jamais, dans ses ouvrages, à ne se point peindre.

En théorie, je ne sais où est le vrai; mais, dans la pratique, il est bien certain que l'art n'a jamais été exclusivement personnel, ni impersonnel absolument. Il y a des degrés. Certains artistes aiment surtout à se livrer à nous; mais encore c'est leur âme empreinte et pénétrée d'une foule d'impressions extérieures, et par conséquent beaucoup d'autrui avec eux-mêmes qu'ils nous livrent. Certains aiment à dérober leur personne et le fond de leurs sentiments propres, et à n'exprimer que l'âme des autres; mais encore cette âme des autres, c'est avec la leur qu'ils l'ont sentie, et il reste de leur accent dans la manière dont ils font parler autrui.

Chateaubriand a donc raison quand il croit que dans les peintures qu'ont faites les artistes du XVII° siècle de l'âme antique, il y a des traces, et nombreuses, de leur manière de sentir. Mais il n'a raison qu'en partie, précisément parce que les hommes dont il nous entretient

sont de très grands artistes, qui ont su, sinon complètement, je l'accorde, du moins avec une extraordinaire puissance, se transformer en ceux-là mêmes qu'ils voulaient peindre, et devenir espagnols pour nous faire le *Cid* et romains pour nous faire *Horace*; de telle sorte, ce qui gêne bien la théorie de Chateaubriand, qu'ils s'y sont montrés plus espagnols et plus romains qu'un Romain ou un Espagnol sans génie n'aurait pu être. Même dans le domaine de la foi, Chateaubriand devrait bien remarquer que Racine, chrétien de cœur, est beaucoup plus biblique que chrétien dans *Athalie*.

C'est donc moins une raison forte qu'un argument habile où il a été entraîné par sa chaleur à défendre sa thèse que Chateaubriand nous donne ici. Il faut remarquer ici pourtant que c'est un peu plus qu'un argument; c'est très probablement une conviction. Si Chateaubriand n'a point de penchant à croire à l'art impersonnel, c'est que le sien, je ne dis pas est tout personnel, nous verrons que tant s'en faut, mais garde beaucoup de traces de sa personne. Dans *tous* ses ouvrages d'imagination, *Atala*, *René*, *Martyrs*, *Natchez*, *Itinéraire*, *Mémoires*, *Rancé*, qu'il peigne Chactas, Eudore, René, Rancé ou M. de Chateaubriand, sa jeunesse, sa vie à Londres, l'Amérique et la campagne de Flandres reparaissent toujours; et comme, avec cela, il se sent très grand artiste, quoi d'étonnant qu'il ait peu cru, chez les artistes, à l'habitude et à la puissance de sortir de soi ?

Quoi qu'il en soit, voilà la tradition brisée : plus d'esprit antique, plus de religion antique, plus de morale antique. Soyons français, chrétiens, modernes et nous-mêmes. La littérature d'imitation, même libre, est une erreur. La littérature classique s'est trompée. Le *Génie du Christianisme*, considéré comme œuvre de critique,

était le signal de temps nouveaux, l'appel à des inspirations nouvelles ; la révolution littéraire était consommée. La littérature moderne naissait.

Mais quelles inspirations nouvelles ? — Voyez ce qu'ont fait les anciens ! Il ne faut pas imiter les anciens ; il faut faire comme ils font, ce qui n'est pas la même chose. Ils ont chanté leurs dieux, leur patrie et eux-mêmes. Faisons des œuvres nationales, des poèmes chrétiens, des poésies élégiaques ou lyriques où nous révèlerons les sentiments vrais de notre cœur. Ecrivons le *Génie du Christianisme*, les *Harmonies poétiques et religieuses*, *Moïse*, *Eloa*, la *Prière pour tous*. — Disons ce que nous éprouvons : écrivons *René*, l'*Itinéraire*, les *Méditations poétiques*, les *Feuilles d'automne*. — Chantons l'épopée de Dieu : écrivons les *Martyrs*, la *Chute d'un ange*, *Jocelyn*, le *Sacre de la Femme*, *Booz endormi*. Mais ici il y a une difficulté.

Un poème épique chrétien n'est pas chose qui va d'elle-même avec du génie, comme une effusion religieuse ou une confidence sentimentale. Un poème épique doit être *construit*. Certains artifices de composition y sont nécessaires. Le plus connu, c'est l'emploi du *merveilleux*. Le merveilleux est considéré jusqu'à l'époque où écrit Chateaubriand comme un « ressort » ou une « machine » essentielle à l'épopée. Les poètes de l'ancienne école, imitant les anciens, usaient du merveilleux mythologique. Y a-t-il un merveilleux chrétien dont nous puissions nous servir ? Les « mystères terribles de la foi », comme dit Boileau, peuvent-ils devenir machines poétiques ? — Pourquoi non ? Si nous sommes chrétiens, les choses de la foi sont des choses aussi réelles dans notre cœur que nos sentiments et nos passions. « La religion est une passion elle-

même (1). » Employons notre Dieu, nos anges, nos démons comme ressorts de nos épopées religieuses. — Comme au moyen âge ? — Précisément, et là, comme en tout, sa théorie entraîne Chateaubriand au delà de 1550. Il va faire ce qui paraissait si ridicule à Boileau, « jouer les saints, la Vierge et Dieu par piété », exactement.

N'est-ce pas enfin aller trop loin, et s'égarer ? Il est bien délicat d'être d'un avis tranché dans un sens ou dans un autre, en cette affaire. Voici les traits généraux de la question.

Oui, le sentiment religieux est une force morale et par conséquent une matière aux mains de l'artiste. Oui, « la religion aussi est une passion » ; mais à la condition qu'on l'éprouve — et qu'on l'éprouve non pas seulement en ce sens que l'on croit, mais qu'on l'éprouve bien comme passion, avec ardeur, entraînement, exaltation de l'âme. Alors, oui, Dieu, les anges, les démons seront objets si présents à notre pensée et que nous sentirons à tout instant si voisins de nous, que les voir en un poème mêlés aux affaires humaines, et même sur la scène mêlés aux personnages, ne nous étonnera nullement. Mais si les passions ordinaires de notre faible nature sont tellement voisines de nous à tout moment que nous entrons de plain pied dans toute œuvre d'art où elles sont peintes, il est évident que la religion, à l'état non de croyance mais de passion, est beaucoup plus rare. Il faudrait, pour pouvoir en user en toute liberté, être dans un temps et dans des conditions telles qu'elle fût naturellement éprouvée, à l'état de passion, et par les personnages du poème et par l'au-

(1) *Génie*, II, 3, 8.

teur et par les lecteurs. Qu'Homère en son temps mêle les dieux aux hommes, qu'un poète du moyen âge montre une communication constante entre l'enfer, la terre et le ciel, que Milton même nous peigne Dieu et Satan à côté du premier homme : ils le peuvent. Leurs lecteurs et eux-mêmes sont des croyants et des croyants passionnés. Mais déjà le merveilleux de Virgile est brillant, gracieux, mais froid. C'est que son public est peu croyant, et que lui-même, son Enfer le prouve assez, est plus philosophe que païen.

Il s'agit donc en pareille matière, sans qu'il puisse y avoir de règles précises, de ne se tromper ni sur soi-même, ni sur son temps. Il faut être bien sûr de soi d'abord, et non seulement de ce que l'on croit, mais de la profondeur de passion avec laquelle on aime sa croyance ; ne pas prendre, comme il peut arriver, une exaltation en partie artistique pour un entraînement de piété ardente ; ne pas supposer que M. de Chateaubriand, chrétien d'hier, et un peu par goût pour l'architecture ogivale, pourra être le Dante français. Il faut être bien sûr de son temps ensuite ; car à se tromper de dates, en cette affaire, il arrive de singulières choses, par exemple que Monseigneur de Cambrai, en un siècle chrétien, écrive *Télémaque*, et Chateaubriand, en un siècle moins croyant, les *Martyrs*, deux belles œuvres, mais qui ne pouvaient pas ne pas être en partie artificielles. Voilà les difficultés de l'emploi du merveilleux.

Il est un cas où il n'y aurait aucun risque à courir, le génie, d'ailleurs, étant toujours supposé. Que le merveilleux soit le fond du poème chrétien comme il est le fond du christianisme ; mais qu'on ne croie pas nécessaire de l'exposer matériellement aux yeux, de décrire un Paradis, un Enfer, un Purgatoire, les difficultés à

cela étant grandes et le danger inquiétant. Qu'ils aient leur part dans le drame, et la principale encore, et comme indéfinie au contraire, par toute la force dont ils pèsent sur les desseins de nos héros. Ce ne sont pas eux que le lecteur veut précisément qu'on lui montre, ce sont des âmes qui y croient. Ce ne sont pas les merveilles qu'ils contiennent, ce sont les merveilles qu'ils inspirent.

C'est même se tromper, en une certaine mesure, sur l'esprit de la religion moderne et sur le « génie du christianisme » que de ne point s'aviser que, si dans le paganisme le merveilleux est dans l'incarnation brillante et prestigieuse des mythes, en une religion spiritualiste il est dans la profondeur sacrée des cœurs. Le merveilleux chrétien, c'est une âme chrétienne. C'est la force inconnue qui s'élève en elle, l'enivre et la pousse au martyre. Chateaubriand, qui a écrit de si belles pages sur cette idée qu'il n'y a de poétique que ce qui est mystérieux (1), aurait dû sentir que la grande poésie chrétienne est dans la peinture de ces grandes âmes qu'envahit peu à peu et inonde le mystère redoutable et infini qu'elles portent en elles. Corneille dans sa tragédie sacrée ne nous a pas montré le ciel ouvert (2), comme aurait pu faire un naïf poète du moyen âge : Pauline et le public le voient dans les yeux de Polyeucte.

Avec leurs témérités et leurs points faibles, telles sont les idées littéraires de Chateaubriand. Elles sont profondes, elles sont nouvelles, et en leur ensemble elles sont justes. Pour leur temps elles sont étonnantes. Qu'un ami de Fontanes, et très respectueux de ses conseils, les ait eues,

(1) *Génie*, I, 1, 2.
(2) Voir nos *Grands Maîtres du* 17e *siècle*. (Lecène et Oudin 1886. Nouvelle édition.)

cela marque une liberté d'esprit dont il y a peu d'exemples en littérature. Elles étaient infiniment fécondes. Elles détruisaient des préjugés tenaces et nuisibles. Elles affranchissaient les esprits. Elles indiquaient des sources d'inspiration presque nouvelles, ou délaissées, ou très sottement méprisées. Elles contenaient un appel puissant à la poésie, qui semblait s'éloigner de nous. Elles frappaient de discrédit un système littéraire épuisé. A l'aide d'un artifice d'argumentation, qui renferme encore une part de vérité, elles annonçaient une littérature nouvelle, sans permettre qu'on méprisât l'ancienne et en lui conservant un très haut rang. Elles prévoyaient en grande partie le XIXe siècle littéraire, et elles lui permettaient de naître.

Ces idées, Chateaubriand les a suivies lui-même et en a rempli le dessein. Nous verrons qu'il les a dépassées aussi, et que si, rien que par elles, il est déjà l'initiateur de l'art moderne, par le tour de son génie et l'influence qu'il a exercée sur les imaginations, il a ouvert plus de chemins encore, et encore agrandi l'empire de l'art.

V

SON GÉNIE.

§ 1.

Sensibilité et imagination, c'est de quoi se compose un poète. Une seule suffit, si elle est exquise ou puissante. Le concours de toutes deux fait les œuvres extraordinaires. Le caractère particulier de chacune d'elles et les

proportions selon lesquelles l'une se mêle à l'autre font la propre manière d'être du poète, son originalité, sa personne artistique. — Chateaubriand a une vive sensibilité et une vaste imagination. Il a plus d'imagination que de sensibilité. Enfin sa sensibilité est égoïste et son imagination est expansive.

Il est sensible, et très vivement. Les secousses de sa vie morale ont toujours été d'une extraordinaire violence. Sa première communion l'a bouleversé. Les premières atteintes des curiosités de l'adolescence et des passions de la jeunesse l'ont brisé comme des fièvres. La mélancolie qu'amènent les approches de l'âge mûr a été pour lui un désespoir, et il est resté comme frappé d'une morne stupeur toute la journée où ses quarante ans avaient sonné. Ses colères étaient terribles. Il n'y a pas d'explosion de haine plus atroce que sa brochure « *De Bonaparte et des Bourbons* » ; et plus tard, « j'ai, dit-il, quitté le ministère *en rugissant*. »

Mais cette sensibilité n'a jamais pour objet que lui-même. Il est peu d'hommes qui aient plus séduit, plus aimé à séduire, et moins aimé. « L'enchanteur », comme disait Joubert avec la sûreté d'observation et d'expression qui lui est habituelle, a charmé le monde, et il n'a tenu au monde que par le goût qu'il avait de l'ensorceler. Il raconte la mort des personnes qui l'ont le plus aimé avec une grandeur simple et sobre, qui impose, mais qui, pour un homme d'une imagination si opulente, et souvent si fastueuse, est de la sécheresse. Jeune, et même passée l'adolescence, à vingt-deux ans, nous le voyons extrêmement timide. Il lui en est resté quelque chose : un manque absolu de confidence et d'épanchement, « un esprit de *retenue* et de *solitude intérieure* qui m'empêche de causer de ce qui me touche.... Je n'entretiens jamais

les passants de mes intérêts, de mes desseins, de mes travaux, de mes idées, de mes attachements... persuadé de l'ennui profond que l'on cause aux autres en leur parlant de soi ». C'est là un composé de pudeur et d'orgueil qu'on peut appeler l'esprit de détachement à l'endroit des autres, et qui trahit une âme habile à se suffire à elle-même.

Cela n'empêche point d'être tendre ; cela se concilie très bien avec les effusions brûlantes de *René*, les caresses d'accent troublantes de la correspondance intime. Mais cela fait une tendresse qui n'est qu'une forme poétique et séductrice du désir. De tels hommes n'aiment que leurs rêves et l'écho de leurs rêves dans le cœur des autres, et ne répandent leur âme dans celle d'autrui que pour qu'on la leur rende, ce qui n'est qu'une manière raffinée de s'aimer encore.

De là même un certain goût pour les expansions sans objets précis, et le tourment, exquis pour eux, d'une passion éternelle, aussi ardente qu'indéterminée (1). L'affection vraie trouve son objet avant de le chercher. A eux ne déplaît pas la recherche inquiète et désolée d'un objet inconnu, qui serait peut-être mal venu de paraître, parce que ce qu'ils aiment surtout, c'est le délice d'aimer, lequel serait incommodé par le souci d'aimer quelqu'un.

Cela revient à dire qu'il est possible d'avoir le cœur tendre sans l'avoir bon, et d'être profondément troublé par l'amour sans aimer. Tous les amours de Chateaubriand ont été de ce genre. Il ne se donne jamais. Il se prête avec prodigalité. Tout autant que ses passions d'homme privé, ses passions d'homme politique, et

(1) *René* dans la solitude.

même de croyant, ont ce caractère. Il a aimé passionnément à être aimé, de son pays, de son roi et de son Dieu. Il aurait voulu être chéri de la renommée en affectant de la mépriser, et il a été toute sa vie en coquetterie avec la gloire.

De tout cela s'est faite une sensibilité réelle, mais singulière, dans laquelle la passion est une forme brillante de l'égoïsme. Ce qui en résulte, dans un homme de génie d'ailleurs, c'est la connaissance profonde, l'analyse douloureuse, et l'étalage magnifique du *moi*. Chateaubriand s'est toute sa vie observé avec complaisance, creusé avec cruauté, raconté avec attendrissement et éloquence. — Comment cela n'est-il pas insupportable? — Parce que c'est beau d'abord, et que le génie a ses droits partout ; ensuite parce qu'un homme, aux talents près, ressemble à un autre, et que c'est à la tragédie de notre propre nature que nous nous intéressons dans le monologue tragique de Chateaubriand. Encore est-il que cela, surtout poussé si loin et si prolongé, était tout nouveau. Les *Confessions* mêmes de Rousseau n'en donnent qu'un faible avant-goût. Les auteurs classiques, même dans leur poésie lyrique, ne se peignent point, et le goût des auteurs classiques pour la poésie dramatique vient en partie de ce que c'est la forme de poésie où la personne de l'auteur et sa pensée intime se dérobent le plus. Chateaubriand ne se dérobe nulle part. Il est dans les *Natchez*, il est dans l'*Itinéraire*, il est dans les *Martyrs*, il est dans la *Vie de Rancé*. Avant d'écrire ses mémoires, il les avait esquissés dix fois. Presque toute sa vie est dans chacun de ses ouvrages, et toute sa vie morale est dans chacun d'eux.

Non seulement la matière de ses œuvres, mais le caractère de ses œuvres tient à cette préoccupation de lui-

même. On y retrouve partout l'homme moral qu'il a été ou qu'il a rêvé d'être, l'homme superbe et dévoré, inquiet et sombre, marqué du destin, « *l'homme fatal* », comme on a dit plus tard d'après lui ; toujours aimé pourtant, sans qu'on puisse bien s'expliquer pourquoi, sinon par une nouvelle fatalité (car la grâce séduisante et le sourire irrésistible qu'il avait quand il voulait, il a omis de le donner à ses héros) ; toujours poursuivi par une malédiction mystérieuse et traînant après lui le malheur ; toujours s'abîmant à la fin dans une sanglante et formidable catastrophe (1).

Un goût particulier, celui de mettre les scènes d'amour où figurent ses héros, ou qu'ils rêvent, au sein d'une convulsion de la nature ou d'un épouvantable cataclysme des éléments (2), est une forme de cette sensibilité où entre tant d'orgueil : il faut un cadre tourmenté et effrayant aux passions d'un homme si supérieur que l'ordre des destins a pris l'habitude de se déranger pour lui. — Sa déclamation même est fatigante sans être ennuyeuse. C'est qu'elle n'est pas froide. Elle est beaucoup moins d'un rhéteur que d'un exalté.

Chateaubriand a mis sa sensibilité à se sentir vivre, à souffrir, à savourer ses souffrances, y ajoutant pour les goûter plus pleinement, et les exaspérant pour en mieux jouir.

Par sa sensibilité il est tourné tout entier vers le dedans de lui-même ; par son imagination ce n'est pas trop de dire qu'il rayonne sur le monde entier. Il n'y a rien là d'incompatible : d'abord parce que très souvent les hauts génies sont des composés de qualités con-

(1) René dans les *Natchez*, Eudore dans les *Martyrs*.

(2) Lettre de René dans les *Natchez*. — Episode de Velléda dans les *Martyrs*.

traires ; ensuite parce qu'entre une sensibilité très personnelle et une imagination très expansive, il n'y a pas même de contrariété. Les choses ne sont point comme les hommes ; il n'est point nécessaire de se donner à elles ; il suffit de se prêter à elles, non seulement pour les comprendre, mais pour les sentir. Or Chateaubriand est admirable pour se prêter. Sa sensibilité peu absorbée, peu retenue même par les personnes, a laissé à son imagination tout loisir de se répandre avec complaisance, et avidité, sur la création.

Elle lui a même prêté les mains en cette démarche. A cause justement de son égoïste délicatesse, s'accommodant très volontiers d'un objet vague auquel ne se substituerait point sans déception pour elle un objet précis, elle ouvre elle-même la barrière au rêve indéfini, à l'effusion de l'âme sur tous les espaces de la nature.

« Je m'égarais sur de grandes bruyères terminées par des forêts. Qu'il fallait peu de chose à ma rêverie ! Une feuille séchée que le vent chassait devant moi, une cabane dont la fumée s'élevait dans la cime dépouillée des arbres, la mousse qui tremblait au souffle du nord sur le tronc d'un chêne, une roche écartée, un étang désert où le jonc flétri murmurait ! Le clocher solitaire s'élevant au loin dans la vallée... Souvent j'ai suivi des yeux les oiseaux de passage qui volaient au-dessus de ma tête. *Je me figurais les bords ignorés, les climats lointains où ils se rendent,* j'aurais voulu être sur leurs ailes... *Levez-vous donc, orages désirés qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie !* Ainsi disant je marchais à grands pas, le visage enflammé, le vent sifflant dans ma chevelure, ne sentant ni pluie, ni frimas, enchanté, tourmenté et comme possédé par le démon de mon cœur... Il me semblait que la vie redoublait au fond de mon cœur, que *j'aurais la puissance de créer des mondes.* ».

Voilà le tourment de l'âme solitaire, et volontairement

solitaire, qui se tourne lui-même en imagination avide d'épuiser la nature, en désir ardent de se mêler aux choses et en impatience de créer.

Tous les rêveurs solitaires ont de ces élans qui, souvent, ne font que fatiguer leurs nerfs. Mais lui avait une constitution robuste, une grande force d'esprit, et une incomparable faculté de travail. Ses incursions vagabondes se sont terminées en conquêtes. Ainsi que bien d'autres, il a interrogé le monde, mais le monde lui a répondu, comme à tous ceux qui savent lui dicter les réponses. Comprendre et sentir la beauté de toutes choses, des choses les plus contraires,les plus éloignées même les unes des autres, et se plaire à les rapprocher dans les compositions vastes et bien ordonnées, a été le penchant de sa nature d'artiste. Il dit quelque part : « Une épopée doit renfermer l'univers. » Même ailleurs que dans l'épopée il n'a jamais visé à rien moins.

Les sociétés antiques, les sociétés modernes et les sociétés sauvages se rencontrent, et se heurtent un peu, reconnaissons-le, dans l'*Essai*. — Il faut que le christianisme, le fétichisme, l'amour naturel, l'amour chrétien, l'amour moderne se donnent rendez-vous dans *Atala* ; — que la nature, les ruines, la civilisation, la société, la solitude, le désir d'action et la passion du néant se retrouvent dans les quelques pages de *René* ; — que la guerre antique, la guerre moderne, l'état de nature, la civilisation extrême, la barbarie féroce, le raffinement désespéré, l'amour inconscient, l'amour abandonné et tendre, l'amour mélancolique et amer ; ce n'est pas assez : le XVIIe siècle et l'âge primitif, les forêts vierges et Versailles, un aède et Racine, une manière de patriarche et Louis XIV, le Bassin de Neptune et le Meschacébé, quelque chose comme Ossian et Voltaire, les « bocages

de la mort » et l'Académie française, les nuits de Booz et les soupers de Ninon de Lenclos, s'arrangent ensemble (et d'une manière charmante, en vérité) dans ces délicieux *Natchez*.

Et ce n'est rien encore auprès des *Martyrs* : il y a là Grèce antique, Rome antique, Rome chrétienne, Gaule, Pays-Bas, Armorique, Paris au IVe siècle, Gaulois, Francs, Grecs, Romains, Orientaux, Paganisme, Christianisme, philosophie antique, traits de psychologie moderne ; par une fiction ingénieuse (1) XVIIIe siècle et Révolution française ; un coin de monde celtique par les druides et de monde du moyen âge par les fées ; et l'Olympe païen, et l'enfer chrétien, et le purgatoire, et les anges et les démons, et Pan et Jésus, et les Dryades et les Dominations, et les magiciens du cirque qui ne sont d'aucune religion connue ; Homère, Virgile, Ovide, Julien l'Apostat, Voltaire, Saint-Just et Volney.

L'effort ici est même trop grand, et insuffisante l'adresse artistique (infinie pourtant) à fondre et faire concourir tant de disparates. Mais le penchant est là, et là aussi l'intelligence bien nouvelle, absolument originale, de ce que c'est qu'une idée poétique et une œuvre d'art. Les contemporains de Chateaubriand avaient le goût du petit en toutes choses. En matière d'art ils étaient descriptifs, mais entendez qu'ils se plaisaient à décrire n'importe quoi, l'ingénieux du travail et la dextérité de l'ouvrier comptant pour tout, et même le mérite étant d'autant plus grand que la matière était plus infime. En matière de poésie épique, ils comptaient de jolies anecdotes ; et leur manière d'être intelligents était d'être spirituels. Ils étaient *minores* en toutes choses. Il semble que Chateau-

(1) Livre XVI, Hiéroclès et son discours.

briand leur ait dit : « Ne voyez-vous donc pas qu'il y a des choses belles et qu'il y a des choses grandes ! Ouvrez donc les yeux ; levez-les, surtout, et regardez ! — Mais... quoi ? — Mais... tout ! c'est très intéressant. »

Par là, par ce goût de chercher et par cette faculté de sentir la beauté propre de chaque chose et des choses les plus diverses, il dépassait les limites de sa sensibilité, relativement étroite ; il dépassait même ses idées littéraires déjà si vastes. En effet, ses idées littéraires allaient à avoir une littérature originale et sincère, nationale et chrétienne. Mais il y a plus encore et mieux. Savoir que tout dans l'univers et tout dans l'histoire est poétique, est germe de beau, matière d'art, que si l'âme moderne est mystérieuse, l'âme antique a une autre grandeur qui est la naïveté, que le Meschacebé a sa poésie et le Tibre la sienne, qu'Athènes et Jérusalem sont différemment admirables, et que si le christianisme est beau, le paganisme l'est aussi : c'était découvrir l'art moderne, celui de Gœthe ailleurs et d'Hugo plus tard, très vaste, très compréhensif, sensible aux impressions esthétiques de toute origine, et recevant de toutes parts les rayons du Beau.

C'est ce qu'a fait Chateaubriand. Comme critique, comme moraliste et comme croyant, il a écrit le *Génie du Christianisme*, dont l'influence devait être si grande ; comme artiste, il l'a dépassé, créant un art et exerçant une influence plus grands encore. Et dès lors arrivent et se pressent tous ces tableaux merveilleux et si variés du maître des peintres : le Colysée formidable, les catacombes pleines d'une horreur sacrée, la Messénie rêveuse et douce, éclairée d'une lune de Virgile, les horizons bas et plats de la Germanie, le camp romain grave et triste, la prison chrétienne frémissante de l'ivresse du

martyre, la plèbe romaine aux clameurs sourdes poussant au pied du tribunal ses remous terribles ; et le lac hanté, inquiétant et sombre, dans la forêt druidique; et la vierge naïve, simple, au regard droit, qui vient de quitter une pompe des Panathénées; et la vierge à la faucille d'or, violente et fanatique, aux yeux sombres, Circé qui s'enchante elle-même et s'enivre d'un amour amer, comme d'un philtre et d'un poison.

Et ce n'est pas tout encore; car du travail préparatoire des *Martyrs*, comme dans l'atelier d'un peintre, sont tombées à droite et à gauche et sont restées des ébauches dont tout un livre a pu se former, l'*Itinéraire*; l'*Itinéraire* avec Sparte, Athènes, les champs où fut Troie, Jérusalem désolée et recueillie, la mer Morte muette et sinistre, et l'Egypte et Carthage, et la mer, toujours adorée, mille fois peinte, où la poésie de Chateaubriand se renouvelle et se rajeunit sans cesse au bruit du flot, qui est comme sa chanson maternelle.

Cela ne suffit point. L'art ainsi compris, comme il va des Florides aux Pyramides, va de la majesté à la grâce et de la sainteté au sourire. Chateaubriand ne se contente pas d'avoir du génie. Il a de l'esprit. Il conte vivement une jolie anecdote, enlève avec prestesse la silhouette de son domestique, de son guide, d'un pacha imbécile. L'esprit gaîment moqueur qu'on voit parfois, avec surprise, éclater tout à coup, dans une de ses aventures de jeunesse rapportées par Joubert, on le retrouve dans l'*Itinéraire*, dans les *Mémoires*, avec le style vif, prompt, court, qui lui convient. Voyez dans les *Mémoires* l'anecdote de Bassompierre, ou la nuit passée dans Westminster, moitié grave, moitié souriante, avec sa jolie chute, le trait final de la petite sonneuse de cloches.

Voyez dans ces aimables *Natchez* (méprisés à tort par les critiques qui lisent des auteurs ce qui en est cité dans les dictionnaires), les piquants Livres V, VI et VII, le voyage de Chactas en France, ce roman de Voltaire, ou cette *Lettre persane* écrite par un Montesquieu qui aurait connu la Perse ; Chactas au bagne de Toulon causant avec un forçat : « Chactas, tu es un sauvage et je suis un homme civilisé. Vraisemblablement tu es un honnête homme, et moi je suis un scélérat. N'est-il pas singulier que tu arrives exprès d'Amérique pour être mon compagnon de boulet en Europe, pour montrer la liberté et la servitude, le vice et la vertu accouplés au même joug ? Voilà, mon cher Iroquois, ce que c'est que la société. N'est-ce pas une très belle chose? Mais prends courage et ne t'étonne de rien : qui sait si un jour je ne serai point assis sur un trône ? » — Chactas à l'Académie des sciences écoutant la discussion qui s'élève sur la longueur de ses oreilles, qui fait de lui une espèce mitoyenne entre l'homme et le singe. — Chactas chez Ninon de Lenclos : « Je veux savoir à mon tour ce que tu as trouvé de plus sensé parmi nous. Comme je ne t'ai parlé ni de ta peau ni de tes oreilles, j'espère que tu me feras une autre réponse que celle qui t'a perdu dans l'esprit de nos philosophes. — Mousse blanche des chênes, répondis-je, les galériens et les femmes comme toi me semblent avoir toute la sagesse de ta nation. »

Malice amère qui sent le jeune pessimiste, et qui est devenu plus tard ironie douce et finesse légère, d'une bonhomie bien aimable : « Ma tante... je me souviens de l'avoir souvent entendue chanter en nasillant, lunettes sur le nez, tandis qu'elle brodait pour sa sœur des manchettes à deux rangs, un apologue qui commençait ainsi :

Un épervier aimait une fauvette,
Et, ce dit-on, il en était aimé...

« Ce qui m'a toujours paru singulier pour un épervier. La chanson finissait par ce refrain :

Ah ! Trémignon, la fable est-elle obscure ?
Ture Lure !

« Que de choses en ce monde finissent comme les amours de ma tante : « Ture lure ! » (*Mémoires.*)

Cette richesse, cette variété, cette souplesse d'imagination l'a rendu propre à sentir merveilleusement les œuvres de la nature. Bernardin de Saint-Pierre disait à Madame de Beaumont, moitié modestie, moitié malice : « Je n'ai qu'un petit pinceau, M. de Chateaubriand a une brosse ». Puisque nous sommes avec gens qui font des métaphores, permettons-nous de dire que Bernardin de Saint-Pierre a une petite flûte et que Chateaubriand a tout un orchestre, ou plutôt disons simplement qu'avec Lucrèce et La Fontaine, Chateaubriand est le plus grand peintre et le plus éloquent interprète de la nature que nous sachions, et qu'encore il est un Lucrèce sans système, et, comme il a voyagé, un La Fontaine plus riche.

« Un paysage est un état d'esprit », dit ingénieusement un moraliste contemporain, c'est-à-dire que l'artiste empreint les choses qui l'entourent du sentiment qui le possède, et les peint, même sans le vouloir, avec des couleurs qui sont l'expression de ce sentiment. Et voilà le secret ordinaire des peintres de la nature, même des plus grands. Mais pour qui, en face de la nature, n'a plus d'autre sentiment que l'amour d'elle, il en va de tout autre sorte. Chateaubriand a eu l'amour des

choses, comme La Fontaine avait l'amour des animaux, et c'est peut-être le seul sentiment tout à fait profond et permanent qu'il ait eu. Il allait en Orient pour y chercher des émotions religieuses, et c'était surtout des paysages qu'il en rapportait, à ce point qu'après en avoir rempli les *Martyrs*, il lui a fallu l'*Itinéraire* pour les épuiser, et qu'il en est resté pour les *Mémoires*.

Les choses lui parlent. Il en reçoit l'impression directe et pleine, non altérée par une idée interposée entre elles et lui, ou par un sentiment de lui qu'il leur prêterait. Rien qui déforme ou qui dévie l'image claire et lumineuse qui va d'elles aux yeux de son âme. L'amour même qu'il leur porte pourrait, exagéré et exalté, se tourner en une sorte de panthéisme, à travers lequel les objets lui apparaîtraient comme soulevés et boursoufflés; mais il est peu philosophe, et il ne glisse pas de ce côté-là. — Son orgueil et son amertume, qui l'abusent quelquefois à l'égard des hommes, ne le gênent plus devant la nature, parce que, n'étant point systématique, il n'a point poussé la misanthropie jusqu'au pessimisme universel qui fait voir une nature méchante. Son manque de psychologie même lui sert ici : peu habitué à creuser et manier des âmes, il ne songe pas, ce qui est un jeu charmant, mais périlleux, à en mettre dans le flot qui chante ou la fleur qui rêve. — Il reste qu'il voit les choses, tout simplement, mais qu'il les voit avec l'ivresse de les voir; ou, si l'on n'admet pas qu'il n'y ait point un sentiment particulier mêlé toujours par nous à la vision des objets, et qui l'anime, il reste qu'il voit les choses avec le seul sentiment de l'absolue indépendance dont il jouit en les voyant, ce qui revient précisément au même.

C'est bien, ce me semble, ce que lui-même nous dit dans cette page : « Méditations enchantées ! charmes

secrets et ineffables d'*une âme jouissant d'elle-même*, c'est au sein des déserts d'Amérique que je vous ai goûtés à longs traits! On se vante d'aimer la liberté!.... Lorsque, dans mes voyages, je quittai les habitations européennes et me trouvai pour la première fois, seul au milieu d'un océan de forêts... *dans l'espèce de délire qui me saisit, je ne suivais aucune route, j'allais d'arbre en arbre*, à gauche, à droite indifféremment, et me disant en moi-même : Ici plus de chemins à suivre, plus de ville, plus d'étroites maisons, plus de rois, plus de présidents de République, plus de lois, et plus d'hommes... »

Vue dans ces conditions, la nature n'est plus ni embellie, ni arrangée, ni idéalisée, ni *poétisée*, ni enlaidie : elle est retrouvée. D'autres en ont écrit ou en écriront le « roman » (1) ou la philosophie, ou la théologie, ou la romance ; il la voit, et il l'aime.

C'est pour cela qu'il n'a jamais décrit que ce qu'il a regardé. C'est la forêt d'Amérique sous la lune (2) :

« La lune se montra au-dessus des arbres, à l'horizon opposé... L'astre solitaire monta peu à peu dans le ciel : tantôt il suivait paisiblement sa course azurée, tantôt il reposait sur des groupes de nues qui ressemblaient à la cime des montagnes couronnées de neiges. *Ces nues ployant et déployant leurs voiles se déroulaient en zones diaphanes de satin blanc, se dispersaient en légers flocons d'écume, ou formaient dans les cieux des bancs d'une ouate éblouissante, si doux à l'œil qu'il croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité.* La scène sur la terre n'était pas moins ravissante : *le jour bleuâtre et velouté de la lune descendait dans les intervalles des arbres* et poussait des gerbes de lumières jusque dans l'épaisseur des ténèbres... Dans une savane, de l'autre côté de la rivière, la

(1) Mot de La Bruyère sur Théophile.

(2) Comparez le paysage lunaire de G. Sand cité plus loin. Admirable encore ; mais cependant il y a artifice. Le clair de lune devient une symphonie de clartés.

clarté de la lune *dormait sans mouvements sur les gazons*; des bouleaux agités par les brises et dispersés çà et là *formaient des îles d'ombres flottantes sur cette mer immobile de lumière*. Tout aurait été silence et repos sans la chute de quelques feuilles, le passage d'un vent subit, le gémissement de la hulotte ; au loin, par intervalle, on entendait les sourds mugissements du Niagara, qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert et expiraient à travers les forêts solitaires. »

C'est une nuit de Grèce, plus douce, plus fine, plus élégante en quelque sorte, sous un ciel moins vaste et moins profond :

« Une de ces nuits dont les ombres transparentes semblent craindre de cacher le beau ciel de la Grèce : ce n'étaient point des ténèbres, c'était seulement l'absence du jour. L'air était doux comme le lait et le miel, et l'on sentait à le respirer un charme inexprimable. Les sommets du Taygète, les promontoires opposés des Colonides et d'Acritas, la mer de Messénie brillaient de la plus tendre lumière ; une flotte ionienne baissait ses voiles pour entrer au port de Coronée, comme une troupe de colombes passagères ploie ses ailes pour se reposer sur un rivage hospitalier ; Alcyon gémissait doucement sur son nid, et le vent de la nuit apportait à Cymodocée des parfums du dictame et la voix lointaine de Neptune ; assis dans la vallée, le berger contemplait la lune au milieu du brillant cortège des étoiles, et il se réjouissait dans son cœur. »

Quelquefois le *tableau* n'est pas fait. Deux ou trois traits seulement très caractéristiques, et une *impression* : « La nuit était délicieuse. Le Génie des airs secouait *sa chevelure bleue embaumée de la senteur des pins, et l'on respirait la faible odeur d'ambre qu'exhalaient les crocodiles couchés sous les tamarins du fleuve*. La lune brillait au milieu d'un azur sans tache, et *sa lumière gris perle descendait sur la cime indéterminée des forêts*. Aucun bruit ne se faisait entendre, hors je ne sais quelle harmonie

lointaine qui régnait dans la profondeur des bois : *on eût dit que l'âme de la solitude soupirait dans toute l'étendue du désert.* » (*Atala.*)

Mais voudrait-on des couleurs vives, des tons de lumière vibrante et chaude? Voici deux toiles étincelantes, l'une de cette pluie de lumière qui baigne les lignes arrêtées et fines d'un paysage attique, l'autre du bariolage capricieux d'une scène orientale :

« Le soleil se levait entre deux cimes du mont Hymette ; les corneilles qui nichent autour de la citadelle planaient au-dessous de nous ; *leurs ailes noires et lustrées étaient glacées de rose par les premiers reflets du jour;* des colonnes de fumée bleue et légère montaient dans l'ombre le long des flancs de l'Hymette; Athènes, l'Acropolis et les débris du Parthénon se coloraient de *la plus belle teinte de la fleur du pêcher;* les sculptures de Phidias, frappées horizontalement d'un rayon d'or, s'animaient et semblaient se mouvoir sur le marbre par la mobilité des ombres du relief ; au loin, la mer et le Pirée étaient tout blancs de lumière, et la citadelle de Corinthe, renvoyant l'éclat du jour nouveau, brillait sur l'horizon du couchant comme un rocher de pourpre et de feu. » (*Itinéraire.*)

« Il était minuit... j'aperçus de loin une multitude de lumières éparses... En approchant, je distinguai des chameaux, les uns couchés, les autres debout ; ceux-ci chargés de leurs fardeaux, ceux-là débarrassés de leurs bagages. Des chevaux et des ânes débridés mangeaient l'orge dans des seaux de cuir ; quelques cavaliers se tenaient encore à cheval, et les femmes voilées n'étaient point descendues de leurs dromadaires. Assis les jambes croisées sur des tapis, des marchands turcs étaient groupés autour des feux qui servaient aux esclaves à préparer le pilau. On brûlait le café dans les poêlons ; des vivandières allaient de feu en feu, proposant des gâteaux, des fruits ; des chanteurs amusaient la foule ; des imans faisaient des ablutions, se prosternaient, se relevaient, invoquant le prophète ; des chameliers dormaient étendus sur la terre. Le sol était jonché de ballots

de sacs de coton, de couffes de riz. Tous ces objets, tantôt distincts et vivement éclairés, tantôt confus et plongés dans une demi-ombre, selon la couleur et le mouvement des feux, offraient une scène des *Mille et une nuits.* »

Chateaubriand s'est mis face a face avec la nature, comme un peintre, et bien plus ingénument que certains peintres classiques, dits *idéalistes*, qui veulent qu'un paysage ait une pensée, et qui prennent la précaution de penser pour lui. Il a fait de la peinture moins *littéraire* que bien d'autres avec leur pinceau. Comme il a su saisir la beauté propre des temps, des civilisations, des morales et des religions les plus différentes, nonobstant ses convictions propres, tout de même il a reflété, sans les traduire, les tableaux les plus variés de l'univers, laissant à chacun son caractère, et se contentant de les comprendre et de les aimer.

Par là encore il agrandissait l'art, et comme il a appris aux artistes modernes à croire que la beauté poétique est partout, brisant les barrières factices qui cantonnaient la poésie dans une galerie relativement étroite de *modèles*, il leur apprenait aussi que ces autres limites, déjà plus larges, qui confinent le littérateur dans la pensée et le sentiment, doivent être reculées encore; que la plume peut peindre, sans souci de prouver ou d'émouvoir, et que, si ce n'est point là le domaine propre du littérateur, du moins ce ne lui est pas une province étrangère et interdite. Tout un art encore, celui des descriptifs modernes, de ceux qui pensent que la poésie, en prose ou en vers, peut être un art plastique, prend ici sa source.

§ 2.

Les imperfections de l'art de Chateaubriand, et les régions qui, sans lui être fermées, lui sont moins largement ouvertes, par cette vue que nous venons d'avoir de son génie, nous pouvons déjà les apercevoir.

De cette sensibilité si vive, mais si enfermée en elle-même et si peu répandue sur les hommes, il était difficile qu'une psychologie suffisamment pénétrante et informée pût sortir. Comptez que le plus misanthrope des moralistes a commencé par aimer les hommes, ou tout au moins par aimer à se mêler à eux, ce qui est une manière d'en être amateur. Songez à La Rochefoucauld et à La Bruyère, et à Racine et à Molière; et puis à Corneille, qui est plutôt un grand idéaliste de la nature humaine qu'un peintre exact des hommes, et enfin à Rousseau, qui est bien le plus mauvais moraliste qui ait été. — Le grand moraliste commence par aimer les hommes, au moins par curiosité; puis il les connaît, puis il s'en détache, ce qui, aussi bien, est nécessaire pour les peindre; puis il les peint. Mais celui qui n'a jamais pris plaisir même à se sentir au milieu d'eux, il pourra être un grand poète, nous venons, ce me semble, de le voir ; il ne sera jamais un peintre de l'humanité. Remarquez que Virgile l'est peu.

Chateaubriand l'est encore moins. La solitude apprend tout aux hommes qui ont du génie naturel, sauf les passions humaines, si vous en exceptez les leurs. A cet égard, Chateaubriand est limité : il ne sait que son âme ; il la sait bien à la vérité, et assez pour la mettre dans tous ses personnages , Chactas, René, Eudore, avec une suffisante variété. Mais cela ne fait

jamais qu'un héros par roman. Passé ce personnage principal, peint souvent avec un étonnant relief et révélé avec une singulière profondeur, il est visible que l'auteur hésite, et qu'une partie précisément de son adresse et de ses prestiges infinis d'artiste s'emploie à dissimuler son embarras.

A-t-on observé que chez ce grand peintre, les *portraits*, même physiques, manquent, ou se dérobent ? Je vois très bien René, et aussi Chactas, moins nettement Eudore, assez peu Céluta, Atala, Cymodocée, Velléda elle-même ; très bien cette charmante enfant, Mila, des *Natchez* ; mais ce n'est qu'une rapide et délicieuse esquisse.

Quant aux portraits moraux, à excepter toujours ceux où il s'est peint (et c'est bien pour cela que René le désolé est plus net encore qu'Eudore le chrétien), ils sont faibles, à ce point qu'il semble qu'il les ait esquivés. C'est là le défaut capital de Chateaubriand, le seul, à vrai dire, qui soit tout à fait sensible. Il ne l'est pas dans *René*, qui est un roman à un seul personnage ; il l'est davantage dans *Atala* ; il l'est dans les *Natchez* ; mais l'imagination sous mille formes est si royalement prodiguée ici qu'on n'y songe point ; il l'est extrêmement dans les *Martyrs*.

Songez en effet que les *Martyrs* doivent être, en leur fond, un drame psychologique. Ce que la foi fait d'un chrétien primitif qui est un jeune homme passionné ; comment elle l'amène à sacrifier jouissances, puissance, honneur, gloire, amour, et à entraîner dans la « folie de la croix » et dans les délices du supplice ceux qui l'aiment et se donnent à lui : voilà le sujet des *Martyrs*. Traiter *Polyeucte* en poème épique (ah ! quel dessein ! et comme Chateaubriand est grand artiste encore en ce

qu'il a l'instinct des grands sujets !), voilà ce que s'était proposé l'auteur du *Génie du Christianisme*. Eh bien, tout le cadre, et merveilleux, tous les épisodes, et admirables, toute la couleur, et vraie à ce point qu'elle a été une révélation, tout y est ; sauf le fond. Eudore et Cymodocée sont peu creusés : on voit leurs gestes, leurs démarches, leurs actes, très peu le fond de leur âme. Ils sont trop faibles pour porter le poids de ce sujet immense. Ils s'y perdent. Eux et leurs enfantines amours donnent parfois l'impression d'une idylle qui se promène dans une épopée.

Cela fait une dissonance. On cherche les vrais héros, les chrétiens indomptables et puissants, qui sont nos géants à nous, nos Hercule vainqueurs de la mort. Un barbare comme Tertullien ou Prudence, avec ses âpretés et ses rudesses, les peint mieux. Et l'on ne se tient pas pour satisfait de cette grâce qui est Cymodocée et de cette élégance qui est Eudore ; et l'on en vient, aux moments de mauvaise humeur, et si l'on ne voit qu'eux dans ce beau poème, à trouver que les *Martyrs* sont quelque chose comme un *Polyeucte* de romance.

D'autres défauts tiennent à d'autres causes que nous connaissons aussi. La *composition* dans Chateaubriand est une belle matière à discussion. Vous pouvez entendre l'un déclarer qu'elle est nulle, et l'autre estimer qu'elle est merveilleuse, et tous deux peuvent avoir raison. Il compose admirablement les œuvres d'art et très mal les œuvres de logique. Quand on lit le *Génie du Christianisme*, pour peu qu'on songe à l'*Exposition de la foi catholique* ou au discours sur l'*Histoire Universelle*, on est un peu honteux pour notre siècle. Dans un ouvrage didactique, composer n'étant qu'une manière de prouver, cet art devait manquer à Chateaubriand, qui, à tout pren-

dre, n'a rien prouvé de sa vie, sinon qu'il est un grand poète. De là le caractère de ce *Génie* qui veut être une œuvre d'enseignement, et qui est un *recueil* de morceaux brillants et de belles pages. Le lien manque. Ce sont les feuilles qui s'envolent de la grotte de la Sibylle. Il n'aurait pas détesté ce rapprochement.

Au contraire, dans les œuvres d'imagination, *personne* n'a eu plus que lui le sentiment de la composition. Classique et français encore en cela, comme tous nos grands modernes, même les plus émancipés, comme Hugo, comme Flaubert. L'instinct de la race persiste là, éternel. Il a toutes les manières de bien composer une œuvre d'art pur.

Il a, d'abord, la composition symétrique, que nous aimons tant, le soin de bien distribuer et proportionner les parties. Même dans les *Natchez*, qui sont d'un mouvement plus libre pourtant que ses autres ouvrages, il distribue avec art et clarté. L'*Itinéraire*, qui pouvait s'en passer, étant un volume d'impressions de voyages, a très précisément ce caractère. Trois points, qui forment centres, bien séparés, bien reliés aussi, et en progression : *Sparte* — *Athènes* — *Jérusalem* ; la force antique, l'art antique, l'âme chrétienne ; et, ensuite, malgré l'Egypte si attachante, et Carthage et ses souvenirs, et l'Espagne, dont, paraît-il, il avait quelque chose de très intéressant à nous rapporter, il glisse vite, court la poste : il faut, après Jérusalem, que le reste du voyage n'ait que le caractère d'un épilogue.

Il a, ensuite, la composition vraiment artistique, non plus architecturale, mais, si l'on me permet de le dire, organique, celle qui fait vivre et se mouvoir l'œuvre d'art autour d'un concert de sentiments qui l'animent. Dans l'*Itinéraire* encore trois ou quatre sentiments

règnent, circulent, reviennent par intervalles, qui donnent à ses scènes si diverses leur unité. L'insignifiance de l'homme devant les monuments de l'histoire, et la vanité même de ces monuments, qui sont des ruines, au sein de la nature éternelle et tranquille, voilà comme un des thèmes qui, de temps à autre, et à propos, reparaissent, pour relier et soutenir les brillantes variations du curieux, du voyageur et de l'artiste. Mais j'oublie que c'est des imperfections de Chateaubriand que je veux parler.

Il en est une qui tient à l'effort même qu'il a fait pour devenir homme d'enseignement et de démonstration, ne l'étant point. Les *Martyrs* sont, quoi qu'il en ait, un poème, et rien autre. Mais il avait dans son dessein d'en faire une *thèse*, et il en est resté quelque chose. Les critiques du XVIIe siècle, persuadés que tout œuvre est œuvre didactique, et demandant toujours : « Qu'est-ce que cela prouve ? » voulaient que l'Iliade contînt une démonstration morale, et, après coup, la trouvaient. Chateaubriand, d'avance, a voulu faire un poème qui fût une thèse, et il avait tant de génie qu'il a fait un poème néanmoins.

Cependant l'effet de la thèse se fait sentir. Il *fallait* prouver que le merveilleux chrétien est plus beau que le merveilleux païen, donc mettre ces deux merveilleux en présence. Ceci excellent. Précisément parce que Chateaubriand est un artiste admirable pour trouver le beau partout où il est, c'est-à-dire partout, il nous donne des pages d'inspiration antique qui sont des chefs-d'œuvre (tous les premiers livres des *Martyrs*) et des morceaux animés de l'esprit chrétien qui sont merveilleux. — Mais il croit devoir faire entrer dans son poème *tout* le merveilleux chrétien et *tout* le merveilleux païen, pour être complet dans le développement

de sa thèse ; et voilà pourquoi nous voyons, choses inutiles au point de vue de l'art, Dieu et les anges combattre *eux-mêmes* contre les puissances infernales, et, un peu, contre les divinités païennes.

Ce n'est pas absurde, les chrétiens ayant cru que les divinités païennes n'étaient autres choses que les « *démons* » pris par les païens pour des dieux. Mais c'est froid, et c'est superflu. L'intérêt artistique n'est pas là. De temps en temps ces *Martyrs,* si beaux par ailleurs, ont comme l'air de la *Guerre des dieux* prise au tragique.

Ajoutez encore qu'il *fallait* pour la thèse que les partisans des *dieux* eussent le dessous. Ce qui favorisait la thèse était périlleux pour l'œuvre d'art, l'auteur étant forcé, malgré son génie si brillant dans l'expression de la beauté antique, de limiter cette ressource, et de ne point faire ses païens trop beaux. De là ce Démodocus, qui souvent est un vrai poète, mais qui parfois est un peu niais. La thèse lui en faisait un devoir.

De là cette charmante Cymodocée, qui, vraiment, ne tient pas assez à son paganisme. Elle n'est guère qu'amour, et toute passive. Ni chrétienne ni païenne, disaient les critiques de son temps à Chateaubriand : ce n'est pas au Christ, c'est à Eudore qu'elle se sacrifie. — Comme Pauline aurait pu répondre à Chateaubriand. — Oui, aussi est-elle naturelle ; mais Pauline avait lutté davantage. La thèse voulait que les dieux fussent vaincus. Chateaubriand, par complaisance pour elle, les a vaincus trop facilement.

Malgré ces réserves, toutes les œuvres de Chateaubriand restent à lire, et il y a dans ces œuvres quatre ou cinq volumes absolument supérieurs : d'abord ces

livres courts et charmants, pleins d'une poésie si nouvelle, et d'un trouble si exquis, *René* et *Atala* ; puis les *Martyrs*, malgré leurs défauts, ou, si l'on veut y choisir, le *Récit d'Eudore*, où sont des pages qui vont de pair avec les plus admirables de notre littérature ; les tableaux de la vie religieuse contenus dans le *Génie du Christianisme* ; Sparte, Athènes et Jérusalem dans l'*Itinéraire* ; les années de jeunesse dans les *Mémoires* ; enfin les *Natchez*, moins les premiers livres. C'est là le défaut. L'auteur nous dit dans son Avant-propos que c'est un livre de jeunesse, et beaucoup prennent cette précaution pour une invitation à ne pas le lire. Les premiers livres sont écrits dans la manière d'une épopée en prose, ton que l'auteur ne possédait pas encore. Mais ensuite c'est le livre le plus *naturel* et le plus varié qu'ait écrit Chateaubriand. Sa verve s'y abandonne en inventions charmantes, en rêveries merveilleuses, en tableaux d'une grandeur achevée. C'est, avec *René*, le vrai livre de Chateaubriand jeune, sans système, sans thèse, sans attitude, sans prétention, enivré de liberté, de solitude, d'ironie sincère, de naïve et magnifique désespérance. Il ne faut pas oublier que des pages sublimes du *Génie* (la forêt d'Amérique sous la lune, par exemple) sont tout simplement empruntées aux *Natchez*, et que *René* et *Atala* en étaient, en leur forme primitive, des fragments. C'est là qu'est la source vive, fraîche, délicieusement jaillissante et libre, déjà épurée, non encore entourée de constructions un peu artificielles, d'où devait naître ce fleuve si abondamment et magnifiquement épanché pendant quarante ans.

VI

SON STYLE.

Chateaubriand a eu, comme écrivain, quatre *manières* : il a eu d'abord le style diffus et embarrassé de l'*Essai sur les Révolutions* ; puis celui des *Natchez*, de *René*, d'*Atala*, du *Génie*, de l'*Itinéraire* (notes écrites avant les *Martyrs*) ; puis le style peu différent au fond, mais un peu plus guindé et tendu des *Martyrs*, où il se hausse au ton épique, déjà essayé dans les *Natchez* ; puis le style des *Mémoires* et de la *Vie de Rancé*, qui est très mêlé, souvent très beau, sentant parfois la décadence.

Son vrai style, celui qui le caractérise le mieux, et qui est celui que tout le monde a dans l'esprit quand on dit : « le style de Chateaubriand, » est celui de la seconde manière. Eclat, nombre et harmonie, voilà de quoi il est fait avant tout.

Le détail caractéristique, qui met l'objet en plein relief, et y ramasse la lumière, et y appelle le regard, est son premier moyen pour faire luire et briller le discours. Il nous peint, dans un camp, à l'aube, le centurion « se promenant devant les faisceaux d'armes *en balançant son cep de vigne*, la sentinelle immobile qui, pour résister au sommeil, *tient un doigt levé dans l'attitude du silence*, *le victimaire* qui puise l'eau du sacrifice », et, pour l'effet de contraste, « un berger appuyé sur sa houlette qui regarde boire son troupeau ». Tout le dénombrement des deux armées (*Martyrs*, VI) avec « les vexillaires distingués par une peau de lion qui leur

couvre la tête et les épaules; les chevaliers romains au casque d'argent surmonté d'une louve de vermeil, à la selle ornée d'ivoire et de pourpre » ; avec les Francs « parés de la dépouille des ours, des veaux marins et des urochs, leurs anneaux de fer au bras », et derrière eux leur camp retranché « avec des bateaux de cuir et des chariots attelés de grands bœufs », tout ce tableau pittoresque, d'une nouveauté extraordinaire en France, est fait simplement d'exactitude et de couleur locale vraie répandue sans profusion.

Ajoutez-y l'art de grouper et d'encadrer une scène, qui redouble la vivacité de la peinture en la distribuant et en la limitant : troupe d'Arabes au repos : « *Attachés à des piquets, les chameaux forment un cercle en dehors des descendants d'Israël.* Le père de la tribu raconte les maux que l'on faisait subir aux chrétiens. A la lueur du feu on voyait ses gestes expressifs, sa barbe noire, ses dents blanches, les diverses formes qu'il donnait à son vêtement dans l'action de son récit. Ses compagnons l'écoutaient avec une attention profonde : tous penchés en avant, le visage sur la flamme, tantôt ils poussaient un cri d'admiration, tantôt ils répétaient avec emphase les gestes du conteur. *Quelques têtes de chameaux s'avançaient au-dessus de la troupe et se dessinaient dans l'ombre* (1). »

Ses comparaisons sont restées célèbres. Beaucoup, en effet, sont neuves, originales, c'est-à-dire sont des tours de pensée, au lieu de n'être que des procédés de style. On a beaucoup cité cette « haute colonne qui se montre

(1) *Martyrs*, XIX, et aussi *Itinéraire*, III. Car c'est le même morceau; il l'a légèrement transposé. La comparaison est intéressante.

seule debout dans un désert, comme une grande pensée s'élève par intervalles dans une âme que le temps et le malheur ont dévastée. » Ce penchant à rapprocher d'un état de l'âme un objet matériel qui devient ainsi un symbole est très marqué chez lui. Ainsi l'espoir qui renaît au cœur et y fait entendre sa chanson vaillante lui rappelle le pauvre coq que des marins ont embarqué sur leur esquif et dont le chant est d'autant plus doux à entendre que l'on est loin de la terre qu'il rappelle. Ainsi encore : « Le cœur le plus serein en apparence ressemble au puits naturel de la savane Alachna : la surface en paraît calme et pure, mais quand vous regardez au fond du bassin, vous apercevez un large crocodile que le puits nourrit de ses eaux. »

Le *nombre*, qu'il faut distinguer de l'harmonie, est le don de présenter la pensée, même quand elle n'est point pittoresque, et n'a aucune harmonie de la nature à exprimer, sous une forme pleine, sonore, pondérée, et où l'oreille trouve, avant l'esprit, et une excitation et un plaisir. C'est l'*harmonie de la pensée elle-même*, de la pensée qui se développe et se déroule avec la grâce facile et la démarche rythmique des êtres heureusement nés et bien faits. Les maîtres du nombre sont Platon, Cicéron et Bossuet. Ce qu'ils ont trouvé, chacun dans sa langue, c'est le secret des rythmes propres à la prose, rythmes très complexes, très délicats, très fuyants, plus difficiles à saisir que ceux de la poésie qui sont plus fixes, d'un charme incomparable quand ils sont atteints. Voici une phrase *nombreuse*, qui ne peint rien, qui ne décrit pas, qui ne veut point faire passer dans les mots le souffle rude et sourd des vents, ou la fuite souple et ployante des eaux, mais où se sent l'équilibre naturel et sans apprêt d'une pensée :

« *Quel cœur si mal fait n'a tressailli au bruit des cloches de son lieu natal, de ces cloches qui frémissent de joie sur son berceau, qui annoncèrent son avènement à la vie, qui marquèrent le premier battement de son cœur?... Tout se trouve dans les rêveries enchantées où nous plonge le bruit de la cloche natale : religion, famille, patrie, et le berceau et la tombe, et le passé et l'avenir.* »

Chateaubriand a retrouvé ce secret, à peu près inconnu depuis Bossuet. Il a rendu à la langue comme la palpitation d'un grand souffle depuis longtemps tombé ou languissant.

Quant à l'harmonie proprement dite, celle qui consiste à suggérer au lecteur l'état d'esprit où le mettrait un tableau ou un concert de la nature, nous avons assez cité pour que l'on sache déjà à quel point Chateaubriand est l'enchanteur, comme disait Joubert, ou le magicien, comme dit Horace, qui nous transporte où il veut, et nous fait entendre à son gré toutes les voix, charmantes ou terribles, de l'univers.

Son style se gâta plus tard. Celui des *Mémoires* est bien singulièrement inégal : très souvent pur, nombreux, sonore comme autrefois, et plus court, plus énergique, d'une plénitude plus savoureuse ; quelquefois brusque, saccadé, visant à étonner. A cette époque Chateaubriand a une préoccupation, une tentation qui souvent le perd ; celle de renouveler son style en substituant à la belle phrase harmonieuse d'autrefois, la formule concise et voyante, le *mot à effet*. Il en a de beaux. Il parle de Barrère : « *ce troubadour de la guillotine.* » — Pour montrer qu'il ne restait rien des forces constitutives de l'ancien régime, en 1789, il dira : « *La Révolution était finie lorsqu'elle éclata* ». Mais ces formules, il les prodigue, et toutes ne sont pas aussi heureuses. Dans la *Vie de*

Rancé, le style est franchement mauvais. Prétention assez fréquente chez les vieillards, ou désir de rivaliser avec je ne sais quel contemporain, il a voulu être léger, et comme fringant, avec des échappées de profondeur. Il bondit sans transition d'un sujet à un autre, avec une allure de brouillon essoufflé, puis laisse tomber un axiome de philosophie historique solennellement puéril. On dirait du Jules Janin traversé par des *pensées* d'Henri Martin. Il écrit : « *Tout ce système d'amour quintessencié par Mlle de Scudéri et géographié sur la carte de Tendre se vint perdre dans la Fronde, gourme du grand siècle encore au pâturage.* » — « *C'est une des immortalités contradictoires de Richelieu d'avoir eu pour panégyristes Rancé scoliaste d'Anacréon, et Corneille qui devint à son tour pénitent.* » — Je ne dis cela que pour être complet et consciencieux, et je relis le premier livre des *Martyrs*.

VII

Chateaubriand est la plus grande date de l'histoire littéraire de la France depuis la Pléiade. Il met fin à une évolution littéraire de près de trois siècles, et de lui en naît une nouvelle qui dure encore, et se continuera longtemps. Ses idées ont affranchi sa génération ; son exemple en a fait lever une autre ; son génie anime encore celles qui l'ont suivi. Tout Lamartine, tout Vigny, la première manière d'Hugo, la première manière de George Sand, une partie de Musset, la plus grande partie de Flaubert dérivent de lui, et Augustin Thierry découvre l'art de l'historien moderne en le lisant. Nous laissons de côté les *imitateurs* proprement dits, qui sont innombrables.

Son christianisme, sincère, mais d'un titre si peu certain, est devenu la forme même, vague et flottante, du sentiment religieux moderne. Le génie de notre âge était tellement en lui qu'il avait comme inventé ce que la pensée du siècle a de plus inconsistant, la demi-croyance, la foi à l'état de rêve, la transformation, dans une sorte de crépuscule, du sentiment religieux en sentiment esthétique.

Son influence sur les mœurs a été considérable, à ce point qu'il les a touchées en leur source, au fond de l'âme. Il a presque inventé des états psychologiques. La désespérance, la mélancolie, la fatigue d'être sont devenues des états ordinaires après lui, et des habitudes morales, et jusqu'à des attitudes mondaines. Un instant oubliées, et à peine, elles renaissent à l'heure où nous sommes. Il a créé des ridicules.

Son génie littéraire a ouvert toutes grandes toutes les sources. Il a compris toutes les beautés, de tous les temps et de tous les mondes, et invité tous les talents à y puiser. Historiens, poètes, romanciers, moralistes, philosophes spiritualistes, historiens des idées religieuses, voyageurs, et ceux-là même, derniers venus des modernes, qui disent avoir inventé « l'écriture artiste » et ne cherchent qu'à exprimer le relief et la couleur des objets visibles ; tous lui doivent quelque chose, et tout au moins un esprit public préparé à les comprendre. Quelque défiant qu'on soit des formules concises, toujours trop larges et trop étroites à la fois, on peut se risquer à dire qu'il est l'homme qui a renouvelé l'imagination française.

LAMARTINE

I

SA VIE ET SON CARACTÈRE.

Alphonse-Marie-Louis de Lamartine est né à Mâcon le 21 octobre 1790; il s'appelait bien *de Lamartine* et non *de Prat de Lamartine* ou *de Prat* dit *de Lamartine*, comme on a cru quelquefois. Sa famille, de petite noblesse, et non historique, mais très ancienne, a toujours porté ce nom. La confusion vient de ce que le père d'Alphonse de Lamartine fut connu dans sa jeunesse *sous un nom de cadet*, à la mode du temps, et signait *chevalier de Prat*. Mais devenu l'aîné, et le seul représentant de la famille, il reprit le nom de sa maison, et Alphonse, son seul fils, n'en a jamais porté d'autre. — Le « chevalier de Prat » avait servi avec distinction, et s'était signalé pendant la Révolution française au nombre des derniers défenseurs du roi. Emprisonné, condamné à mort, le 9 Thermidor l'avait sauvé. A partir de 1794 il avait vécu très retiré et obscur dans sa petite terre de Milly dans le Mâcon-

nais, gentilhomme campagnard assez pauvre, avec sa femme, son fils et ses filles.

C'est à Milly que Lamartine fut élevé, très doucement, dans un grand calme et une grande liberté, par un père très débonnaire, une mère très tendre, avec des sœurs aimables, tout entouré de douces influences féminines. « Il est né parmi les pasteurs », il a aimé à « gravir dans les airs de rameaux en rameaux », à suivre « jusqu'au soir les agneaux égarés dans la plaine. »

J'aimais les voix du soir dans les airs répandues,
Le bruit lointain des chars gémissant sous leur poids,
Et le sourd tintement des cloches suspendues
Au cou des chevreaux dans les bois (1).

Il s'en est toujours souvenu, et toujours a eu un fond de rêverie arcadienne ou sicilienne, « comme un vase imprégné d'une première odeur » en garde toujours un vague parfum. Sa poésie s'est réveillée dans les années froides de sa vieillesse pour chanter encore ce qui avait inspiré ses premiers vers, la terre natale, la maison paternelle, le nid d'enfance.

. . . .
Quand la maison vibrait comme un grand cœur de pierre
De tous ces cœurs joyeux qui battaient sous ses toits.

A l'heure où la rosée au soleil s'évapore,
Tous ces volets fermés s'ouvraient à la chaleur
Pour y laisser entrer, avec la tiède aurore,
Les nocturnes parfums de nos vignes en fleur.

(1) *Nouvelles méditations*. Préludes.

On eût dit que ces murs respiraient comme un être
Des pampres réjouis la jeune exhalaison.
La vie apparaissait, rose, à chaque fenêtre,
Sous les beaux traits d'enfants nichés dans la maison (1).

C'est l'éducation de Chateaubriand, mais dans un pays plus riant, plus accueillant, au sein d'une nature plus douce, dans une vie de famille beaucoup plus tendre aussi, et plus molle.

On songeait pourtant à faire apprendre quelque chose au jeune garçon. On le confia au vicaire d'une commune voisine de Milly, l'abbé Dumont, prêtre instruit, mais un peu romanesque, qui avait traversé les orages de la Révolution, et peut-être d'autres, qui eut sur l'imagination naissante de Lamartine une grande influence, et que le poète retrouva dans ses souvenirs, quand il écrivit *Jocelyn*. Un peu plus tard, on l'envoya au Lycée de Lyon. Le caractère de Lamartine était déjà formé. Élevé par des femmes et par un prêtre tendre et rêveur, le lycée discipliné et militaire de 1804 lui parut horrible. Il fallut le retirer. On l'envoya chez les prêtres du petit séminaire de Belley, dans le Bugey (Ain). Il y lut un peu de latin et de Jean-Baptiste Rousseau, y prit l'horreur de la philosophie toute en formules qu'on enseignait alors, y fit des vers, et revint chez lui. Il avait dix-sept ans. Il ne savait rien de rien. C'est alors que commence sa véritable éducation intellectuelle, celle qu'on se donne soi-même, au gré de son goût.

Elle tient dans un très petit nombre de livres qu'il a lus avec passion : les scènes rustiques de la Bible, Tasse, Ossian, Bernardin de Saint-Pierre, et Chateaubriand. Jean-Jacques Rousseau n'est venu que plus tard.

(1) *Recueillements poétiques*. La vigne et la maison. 1857.

Platon un plus tard encore, Byron vers la trentaine, et à la volée, Homère quand il n'était plus temps. Le fond c'est la Bible et Bernardin, lus dans les vallons du Mâconnais, entrecoupés de courses à cheval avec les grands lévriers. Un fils de famille très gâté, un peu sauvage et très rêveur, « le jeune monsieur du château », ignorant, mais aimant les romans et les poètes, passionné pour les chevaux et les chiens, adorant les ravins et les bois, grand, vigoureux, alerte, très beau, faisant quelques vers, aimant la religion et rêvant un peu d'amour, voilà Lamartine à vingt ans. C'est à lui bien plus qu'à Chateaubriand, qui est plus complexe, que s'applique la définition de Sainte-Beuve : « un épicurien qui avait l'imagination catholique. » Un jeune chasseur, d'éducation et d'instinct religieux, ayant l'imagination épicurienne.

Il dit très bien de lui-même : « J'étais né sérieux et tendre ». Il était né capable de tous les sentiments qui absorbent l'âme dans une contemplation muette, intime et délicieuse. Certaines circonstances le conduisirent à faire avec un ami un voyage à Naples (1811). Il avait bien besoin de cela ! Cette nature pleine de charmes énervants eût achevé de l'amollir, s'il n'avait eu un fond de race saine et de tempérament vigoureux. Il sommeilla sur toutes les grèves, se berça à toutes les vagues, rêva à tous les clairs de lune, fit des vers charmants, mais qui marquent un assoupissement inquiétant de la pensée :

Ah ! berce, berce, berce encore,
Berce pour la dernière fois,
Berce cet enfant qui t'adore,
Et qui depuis sa tendre aurore
N'a rêvé que l'ombre et les bois.

Il était temps de lui mettre un sabre dans la main. C'est ce que le retour des Bourbons permit de faire. En 1814, on l'engagea dans les gardes du corps. Il galopa très galamment à la portière de Louis XVIII, mais ne devint point mondain. Le pli était pris. Il a toujours détesté le monde, les entretiens brillants, la conversation même. La rêverie solitaire, ou le monologue inspiré, le discours au sénat et au peuple, lui convenaient seuls. L'enfant solitaire se retrouve là : ce qu'il lui faut, c'est toujours un exercice, ou tranquille ou violent, mais toujours libre et sans entrave, de ses facultés d'imagination. Il fait une *Harmonie*, comme il se laisse aller à une longue rêverie devant les étoiles ; il prononce un discours, d'un seul mouvement emporté et magnifique, comme il fait un temps de galop.

On ne voit pas très au juste pourquoi il s'abstint de reprendre son service après les Cent-Jours. Le peu de goût qu'il avait de la vie de Paris dut y être pour quelque chose. Il rentra dans son Arcadie, lut encore un peu et rêva beaucoup, se promena, fit quelques courts voyages, en Savoie, aux Alpes, au *lac* du Bourget, eut quelques belles aventures, dont une touchante, avec un dénoûment funèbre, le remua profondément. Quelques vers à propos de tout cela, sans dessein, sans suite, sans application prolongée. Il les lisait à ses amis. On le pressa de les mettre au jour. Un libraire obscur voulut bien les imprimer. C'était les *Méditations* (1820).

Le succès fut prodigieux. Notre âge, qui n'a vu que les succès progressifs de Victor Hugo, ce nouveau degré dans le génie et dans la gloire gravi à chaque volume, ne se fait pas idée de cette brusque explosion. On attendait un Chateaubriand en vers depuis vingt ans. On ne l'avait pas. La veille des *Méditations*, il n'y avait rien ; le len-

demain il y avait quelque chose. Ce fut un événement comparable au *Cid*, et venant d'un auteur qui n'était pas connu même par des essais, littéralement ignoré. L'admiration eut des airs d'effarement. « Qui est-il? Mais d'où vient-il ? » C'était une source qui avait jailli.

Lamartine pouvait passer chef d'école en un jour. Il ne le voulut point, il ne l'a jamais voulu. C'est un trait particulier de son caractère. Il a eu la passion de la solitude, sans en avoir, comme Chateaubriand, l'orgueil. Il s'est tenu en dehors de toutes les écoles, flatté d'être un maître, ne se souciant nullement d'être un chef. Ce n'est point qu'il fût humble, ou indifférent. Il était préservé de la vanité littéraire par d'autres vanités. Il était heureux de se sentir beau, aimé, brillant cavalier, homme de belles attitudes et de beaux gestes, plus tard orateur rappelant le Forum ou le Pnyx. Il faut reconnaître qu'il y avait en lui de la fatuité dans beaucoup de générosité et de grâces. L'enfant choyé par des femmes et des prêtres, plus tard trop aimé soit à Sorrente, soit à Aix-les-Bains, aussi peu dressé et endurci que possible par la vie réelle, qu'il n'a connue qu'à trente ans, peut-être qu'à cinquante, a toujours reparu en lui. Mais de vanité d'homme de lettres, aiguë, susceptible et ardente, très peu. On peut remarquer l'affectation commune à beaucoup d'auteurs, celle de Rousseau, de Vigny, d'Hugo, qui consiste à croire que le génie littéraire est comme un sacre qui vous désigne au gouvernement des sociétés. Lamartine a l'affectation contraire. Il s'est cru homme d'État, mais quoique poète. Il a toujours répété qu'en poésie il n'était « qu'un amateur très distingué », ce qui était se juger trop dédaigneusement, mais non sans justesse. Il est très vrai que la poésie n'a jamais été pour lui qu'un divertissement très élevé, quand il était jeune

entre deux chevauchées, pendant son âge mûr entre deux campagnes politiques, dans sa vieillesse, hélas! entre deux tâches de librairie.

Aussi, en 1820, il ne sentit nullement le besoin de rester au centre de la vie littéraire. Sa famille désirait qu'il eût une profession. Le ministère s'intéressait à lui. Il était peu instruit. Mais il représentait admirablement, avait l'air d'un prince de la maison d'Este, et savait l'italien. On l'envoya comme secrétaire d'ambassade à Florence (1821). En 1823 il fit publier les *Nouvelles Méditations*, qui eurent le succès des précédentes, moins l'étonnement. — En 1825, Byron étant mort, il eut l'idée d'achever son poème interrompu de Child-Harold et donna *le Dernier chant du pèlerinage d'Harold*. Ce poème, très court, où il y a des pages admirables, lui valut beaucoup d'applaudissements, et une affaire. Le poète ayant prêté à Byron, ou à Harold, une apostrophe dédaigneuse à l'adresse de l'Italie :

Je vais chercher ailleurs (pardonne, ombre romaine!)
Des hommes, et non pas de la poussière humaine.

il y eut une clameur dans toute la péninsule contre le secrétaire d'ambassade à Florence. Le colonel Pepe publia une brochure violente contre Lamartine. Le poète demanda satisfaction. On se battit sur les bords de l'Arno. Lamartine eut le bras droit traversé par l'épée de son adversaire. Mais le danger était grand pour le colonel, même après sa victoire. Car il était réfugié politique, n'avait d'asile qu'en Toscane, et en Toscane les duels étaient très rigoureusement punis. Lamartine intercéda auprès du Grand-Duc, qui ferma les yeux. La conduite de Lamartine fut très louée, la clameur cessa, et il fut

même applaudi la première fois qu'il parut au théâtre.

En 1830, il fut élu de l'Académie française et publia les *Harmonies poétiques et religieuses*. Aux événements de Juillet, il renonça à la carrière diplomatique, tout en assurant le nouveau gouvernement de sa respectueuse fidélité. Il s'était marié en 1822, en Italie, avec une jeune Anglaise très distinguée, et enthousiaste de son génie. Désireux depuis longtemps de visiter l'Orient, il fréta un vaisseau, et s'embarqua (1832) avec sa femme et sa fille. Il visita l'Italie méridionale, la Grèce, la Syrie, la Palestine, et parcourut les sites du Liban, qui le ravirent. Forcé d'abréger son voyage, à cause de la mort de sa fille, il revint en France et écrivit une relation de son voyage, ou plutôt les impressions de son âme au cours de son pèlerinage (*Voyage en Orient*, 1835).

Cependant, quand cet ouvrage parut, la politique l'avait déjà attiré. En 1833, il s'était fait nommer député. Sa carrière politique eut le même caractère que sa carrière littéraire. Il ne fut pas plus chef de parti qu'il n'avait été chef d'école. Il fut isolé, indépendant et sans système. Quand il s'était présenté, on lui avait dit : *Mais vous n'êtes d'aucun parti. Où siégerez-vous? — Je siégerai au plafond* », dit-il en riant. Et, en effet, jusqu'en 1841 environ, il se tint dans les hauteurs, donnant l'exemple d'un homme politique qui n'était pas politicien, traitant les questions d'enseignement, d'économie sociale, d'affaires étrangères, aimant à faire entendre au-dessus des intrigues de couloirs la voix de la justice, de l'équité et de la générosité, religieux, libéral et conciliateur, sans engagement envers aucun groupe ni aucun ministère, et formant à lui seul un parti éloquent, et assez redouté.

De 1841 à 1848, sans jamais se classer dans aucun

parti, il se range peu à peu à une opinion. Le ministère Guizot l'irritait. Il avait déjà dit en 1839 : « *Prenez garde ! La France s'ennuie !* » L'immobilité du gouvernement depuis 1840 lui pesa de plus en plus. Il eut des mots durs contre le « *parti des bornes* ». L'idée démocratique, avec ce qu'elle a de généreux et de confiant, l'attirait. Il n'a pas donné dans les croyances de progrès indéfini, d'infaillibilité populaire et de vertu républicaine qui enchantaient les esprits vers 1846. Mais la souveraineté du peuple lui paraissait une forme de la justice.

C'est dans cet esprit qu'il écrivit l'*Histoire des Girondins* (1847), qui n'est pas plus une glorification de la révolution que l'Histoire de Thiers publiée vingt ans plus tôt, et qui l'est beaucoup moins, mais qui donnait aux idées et aux personnes des fondateurs de la République le prestige et le charme des héros de Plutarque ou de Corneille. Il y a beaucoup d'idées dans les *Girondins*, quoi qu'on en ait dit (et M. de Broglie le savait bien), et d'idées justes, et fort modérées. Mais il y a des portraits radieux qui ont séduit tout le monde, à commencer par lui. C'est en quoi Dumas père avait raison quand il disait : « Lamartine a élevé l'histoire à la dignité du roman. » Le roman à son tour fit l'histoire, ou contribua à la faire. Quand l'émeute de 1848 se répandit dans la ville, Lamartine put dire : « Voilà mon histoire des Girondins qui passe. »

Elle le mit à la tête de l'État. Il fut le chef incontesté du Gouvernement provisoire, parla à l'Europe, comme ministre des affaires étrangères, un langage très élevé et très sage, vraiment digne de la France, improvisa au balcon de l'Hôtel-de-Ville, devant l'émeute et les fusils braqués sur lui, des discours admirables, calma pour un temps les passions populaires, abolit l'esclavage, établit

le suffrage universel, et procéda aux élections de l'Assemblée constituante.

Sa popularité, comme tout ce qui était de lui, fut brusque, éclatante, et vite épuisée. Il avait fait de l'admiration un moyen de gouvernement, et avait fondé la démocratie, qui admire peu. Il rentra dans l'ombre. Du reste, il ne s'obstina point, étant aussi incapable de persistance, que prompt et heureux à surprendre brusquement la fortune. Au 2 Décembre, il renonça à la politique, et ne s'en occupa dès lors non plus que s'il ne s'en était jamais mêlé. Elle n'avait été qu'une de ses saillies de caractère, un peu prolongée. En cinq ans il avait écrit les *Girondins*, il avait ébranlé le trône, y était monté, en était descendu, le tout avec une verve magnifique d'improvisateur.

Sa vieillesse fut triste, comme celle de tous les capricieux et imprévoyants. A ses voyages, à ses aventures politiques, à ses élections, à ses charités qui étaient princières, il avait perdu sa fortune, qui n'avait jamais été immense, et fait des dettes. Il travailla énormément, à des besognes au-dessous de lui, pour se libérer. Œuvres en prose, journaux, histoires, *Confidences* de jeunesses arrangées en roman, *Entretiens* de critique, ou plutôt d'impressions littéraires, ouvrages très mêlés, souvent mauvais, éclatants d'éloquence, de grâce, de sensibilité, ou seulement de style, par endroits, et dont il faudrait tirer deux ou trois volumes qui seraient exquis, absorbèrent ses dernières années.

Avant sa crise politique, il avait publié trois volumes de vers : *Jocelyn* en 1836, la *Chute d'un ange* en 1838, les *Recueillements poétiques* en 1839. A travers ses tâches en prose, il écrivit encore quelques vers que l'on trouvera à la suite des *Recueillements* dans les éditions récentes. Il y en a encore d'admirables (*la Vigne et la Maison*,

1857). Tout à fait à la fin, il succombait. Le gouvernement s'émut, et lui fit voter par les Chambres la rente viagère d'un capital de 500,000 francs (1867). Le 21 mars 1869 il expira dans sa quatre-vingtième année. Il avait voulu être enterré à Saint-Point, cette propriété proche de Milly, qu'il avait adorée et chantée cent fois.

Beaux lieux, recevez-*le* sous vos sacrés ombrages.
Vous qui couvrez le seuil de rameaux éplorés ,
Saules contemporains, courbez vos longs feuillages
Sur le frère que vous pleurez !

Ce qui frappe le plus dans ce caractère, c'est le manque de volonté et d'esprit de suite. Ame d'artiste, ardente et légère, il touchait à toutes choses, marquait chaque objet d'une empreinte de maître, et ne s'attachait à rien. Il a été grand poète, grand orateur, homme d'État, romancier, historien, toujours en passant. Il a improvisé les *Méditations*, *Jocelyn*, ses *Discours*, les *Girondins* et la Révolution de 1848. Il confondait ses contemporains par la souplesse incroyable de son intelligence, et sa facilité à oublier. « L'économie politique? C'est très facile, et très amusant. » On croyait qu'il plaisantait. On l'écoutait: on était stupéfait de l'abondance et de la netteté des aperçus. Il est vrai que le lendemain il n'y pensait plus. C'était un dilettante fécond, qui jouissait de toutes choses, et qui produisait toutes choses pour en jouir, se promenant à travers ses créations, comme les autres à travers les œuvres d'autrui.

Aussi nulle morgue, nul pédantisme. Sa fatuité naïve ne blessait point, tant elle était irréfléchie et abandonnée, sans dessein ni d'humilier ni d'irriter. Il était incapable de longues colères, de ressentiment et d'en-

vie. Il avait le cœur noble, généreux et léger. Il a dit quelque part : « La satire, jamais ! » Il aurait pu dire : « La raison prosaïque, la volonté tenace, le sens du réel, jamais ! » A propos d'un de ses ouvrages contesté, il s'écriait un jour : « Bah ! j'ai pour moi les jeunes gens et les femmes, cela me suffit. » Il a toujours eu pour lui les jeunes gens et les femmes, parce qu'il a été très jeune toute sa vie.

II

TOURNURE GÉNÉRALE DE SON ESPRIT.

Lamartine est l'homme de France qui a été le plus aisément et le plus naturellement idéaliste. Le mot est vague, mais la doctrine, ou, si l'on veut, la tendance, l'est aussi, et le fond des sentiments de Lamartine l'est tout de même. On s'entend assez bien quand on parle de choses belles ou de choses laides. Mettons, pour ne pas trop raffiner, que l'idéaliste est un homme qui est beaucoup plus frappé des beautés de tout ordre que contient le monde que de ses laideurs, et qui s'élève volontiers à la contemplation, ou à l'hypothèse, d'une persistance et d'un triomphe permanent du beau dans l'ensemble des choses. Lamartine a été cet homme-là plus que personne peut-être depuis Platon.

On peut presque dire qu'il a la faculté de ne point voir le laid, et qu'il vit dans l'illusion éternelle de la beauté. Il admire le beau en soi-même, en sa personne, en son esprit et en son cœur ; il l'admire dans la nature

qui pour lui est invariablement gracieuse et charmante; il l'admire dans l'humanité dont il ne voit que les têtes glorieuses, qu'il entoure encore d'une gloire plus vive ; il l'adore en Dieu qui pour lui est moins toute bonté ou toute justice que toute beauté. Le vieil argument des causes finales, de Dieu prouvé par l'harmonie du monde, pour lui n'est pas un argument, c'est un sentiment. Toutes les *Harmonies* sont, non pas des raisonnements, non pas même des méditations, mais des élévations naturelles des beautés de la nature à la beauté suprême qui est Dieu. Ce sont les « *Harmonies de la nature* » mises en vers, cela est certain, mais sans le labeur patient d'argumentation ingénieuse de Bernardin de Saint-Pierre, ou même de Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme ;* c'est le mouvement instinctif d'une âme qui monte, sans gravir, du plus bas degré au plus élevé de l'échelle du beau.

Il semble, à le lire, que le laid et le mal n'existent point. Une seule fois dans tous ses ouvrages la question de l'existence du mal sur la terre s'est posée (*Desespoir*, MÉDITATIONS, I). Il est d'ordinaire si inhabile à les peindre qu'il semble incapable de les concevoir. La *Chute d'un ange* est bien remarquable à cet égard. Le sujet même voulait qu'il nous fît le tableau d'un monde abominable, digne du déluge. Mais l'instinct l'emporte. Il s'attarde à nous peindre une société qui n'est ni bonne ni mauvaise, où les sentiments tendres et purs, amour loyal et fidèle, amour maternel, etc., occupent même la plus grande place, où jusqu'aux mauvais instincts ne sont que les nécessités d'existence de la petite société primitive, de la tribu errante, en péril et toujours sur la défensive. Ainsi va le poème jusqu'aux deux tiers. Puis, la loi du sujet s'imposant, le poète nous jette en pleine

horreur, mais avec une exagération fantastique qui révèle l'impuissance, et des traces de négligence qui marquent le dégoût, et l'ouvrage devient proprement exécrable.

C'est la notion même du bas et du laid qui lui manque. Là est sa borne, et ce n'est pas seulement pour l'en louer que je signale cette tournure d'esprit. Au point de vue philosophique, elle ne lui permet pas d'avoir une vue complète, large par conséquent et puissante, des choses. Au point de vue de l'art, elle lui ôte la ressource des grands contrastes. Il n'aurait pas pu opposer un Tartare à un Elysée. Il est Elyséen de naissance, et il « siège toujours au plafond. »

A la vérité, il y est admirablement à l'aise. Jamais ses élévations ne sentent la fatigue. De la monotonie sans doute, je viens de dire pourquoi, de l'effort jamais. Il traduit Platon en homme qui est du pays (*Mort de Socrate*). Sa poésie philosophique (*Mort de Socrate, Harmonies*, *Harold* passim, *Chute d'un ange*, huitième vision, *Jocelyn* passim) n'a ni la sécheresse de J.-B. Rousseau, ni l'haleine un peu courte de Vigny, ni la tension violente d'Hugo. Elle a d'autres défauts, mais non ceux-là. Elle est souvent nuageuse et inconsistante, mais elle est aisée, libre et à pleines voiles. Plus savant, plus pénétrant, plus curieux de l'être, ou plus soucieux de se montrer tel, ce grand nonchalant de la pensée eût été notre plus grand poète philosophe.

Tel qu'il est, c'est avec charme qu'on le voit se mouvoir d'une allure un peu molle mais à larges ailes dans l'air pur de toutes les hauteurs. En ces régions sereines on ne s'étonne pas qu'il n'ait point le sentiment des petitesses : il ne les aperçoit pas. La matière vue de si haut est comme le ciel vu d'en bas ; elle se teint d'azur. Voici

même qu'il ne la voit plus. N'est-ce point une illusion, je ne sais quelle épreuve d'un jour, mauvais rêve qui va s'évanouir ?

> La matière, où la mort germe dans la souffrance,
> Ne fut plus à ses yeux qu'une vaine apparence.
>
> . . . .
>
> Et le sage comprit que le mal n'était pas,
> Et dans l'œuvre de Dieu ne se voit que d'en bas (1).

Ce vêtement de lumière, il l'a jeté sur tout ce qu'a touché sa main, sur la nature, sur l'histoire, sur la politique, sur ses propres sentiments, sur ses amours qui sont des contemplations attendries, sur ses mélancolies qui sont comme des rêves d'ange exilé, sur ses souffrances qui ne s'expriment point par des cris, mais par d'harmonieux soupirs et des murmures qui chantent. Ce n'est point qu'il aiguise et tamise ses sensations. Cela sentirait encore l'effort, et toute forme de l'effort lui est étrangère. Il est très naturel dans l'expression déliée et aérienne des sentiments. Il a idéalisé toutes choses sans les subtiliser, parce que son idéalisme n'est pas un art de raffiner les choses, mais une manière de les sentir.

III

COMMENT IL CONÇOIT.

§ 1. — *L'élégiaque.*

Un tel homme devait être avant tout un élégiaque tendre, délicat et caressant. Il l'a été tout d'abord, et la pre-

(1) *Chute d'un ange.* VIII[e] Vision.

mière raison est là du succès éclatant qui l'a salué. Un élégiaque pur, et plus sensible que sensuel, était attendu depuis cinquante ans. Un homme exprimant en beaux vers les sentiments pénétrants, inondants, infiniment forts, mais vagues, qui veulent rester vagues et qui n'aiment pas à s'exprimer, tels qu'ils emplissent et tourmentent avec de secrets délices les cœurs d'adolescents, il y avait un demi-siècle, depuis la sécheresse érotique des romans du XVIIIe siècle, qu'on le cherchait.

Les romanciers de la fin du XVIIIe siècle avaient très bien senti cet appel, avaient essayé d'y répondre. Ils avaient créé la littérature « sensible », mais ils restaient un peu de leur temps et un peu grossiers encore, ou un peu lourds, à toucher à ces sentiments nouveaux et si facilement froissés. Rousseau est un mélange bien curieux de sensualité rude et de grâce tendre. Saint-Pierre a des traces d'insistance lourde dans la peinture de la pudeur même. On eut *Atala* et *René*, et on les accueillit avec transport. Mais il y avait un fond dans ces œuvres exquises, un fond infiniment amer et douloureux, qui en fait la grandeur, mais qui fut pénible, une fois que, la première ivresse passée, on le sentit. Et puis c'étaient des prosateurs. On voulait un élégiaque poète. Millevoye, Ramond en donnèrent l'idée, mais en ravivèrent plus qu'ils n'en réalisèrent le désir. Ce désir était si pressant, que pour quelques vers de jeunesse heureux, assez naïfs, sans aucune profondeur de sentiment, on salua Parny du nom de « *Racine de l'Élégie* ». Il l'était si peu, qu'à peine ces premières pages publiées, il glissa dans la pure pasquinade libertine, devint, et resta une sorte de Voltaire burlesque, sans esprit.

Lamartine parut. C'était un Bernardin de Saint-Pierre éloquent, vraiment poète, chaste sans effort et sans

gaucherie, naturellement élevé. Enfin ce n'était pas un Bernardin de Saint-Pierre. A vrai dire, il venait bien à la suite d'essais et surtout de désirs qui occupaient l'imagination française depuis longtemps; mais il ne se rattachait à rien. Il ne rappelait nullement aucun des anciens, que du reste il ignorait. Un certain tour d'imagination platonicienne et de rêverie mélancolique que l'on surprend quelquefois chez Joachim du Bellay (1), une certaine grâce paresseuse et une harmonie douce qui est le charme de Racan, voilà tout ce que, de très loin, on eût pu lui comparer.

Il avait bien ce qu'il faut pour faire un élégiaque: cette proportion de fatuité naïve qui fait qu'on n'hésite point à confier aux autres les émotions intimes du cœur; le respect aussi de ces émotions, qui fait qu'on ne les

(1) Exemple :

Si notre vie est moins qu'une journée,
En l'éternel, si l'an qui fait le tour
Chasse nos jours sans espoir de retour,
Si périssable est toute chose née ;

Que songes-tu, mon âme emprisonnée ?
Pourquoi te plaît l'obscur de notre jour,
Si pour voler en un plus clair séjour
Tu as au dos l'aile bien empennée ?

Là est le bien que tout esprit désire,
Là le repos où tout le monde aspire,
Là est l'amour, là le plaisir encore ;

Là, ô mon âme, au plus haut ciel guidée,
Tu y pourras reconnaître l'idée
De la beauté qu'en ce monde j'adore. (Du Bellay.)

...Lieux où le vrai soleil éclaire d'autres cieux,
Si je pouvais laisser ma dépouille à la terre,
Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux.

Là, je m'enivrerais à la source où j'aspire ;
Là, je retrouverais et l'espoir et l'amour,
Et ce bien idéal que toute âme désire,
Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour. (Lamartine. *Isolement.*)

simule pas, qu'on ne les *joue* point, et qu'on ne les tourne pas en un lieu commun, ces deux dispositions contraires en une mesure juste, qui leur permettait de s'associer; une distinction innée qui le menait, sans qu'il y songeât, à choisir parmi ces émotions les plus nobles, et, parce qu'elles étaient les plus nobles, les plus générales, et parce qu'il restait sincère, très vraies encore et profondes, quoique générales; ce goût du beau enfin, qui est le fond de son être, qui de ces émotions écartait encore, naturellement et sans effort, tout ce qu'elles auraient eu de trop âpre, tout ce qui aurait fait grimacer le style, sans leur ôter rien de leur mélancolie pénétrante.

De tout cela est née une douzaine de poèmes courts, d'une mesure parfaite de ton, en un genre où il est presque impossible de ne point être au delà ou en deçà de la mesure. Rien n'est vrai, d'une vérité qui n'est pas commune, sans doute, mais rien n'est exact et juste dans l'expression de choses à peu près insaisissables, comme l'*Isolement*, le *Vallon*, le *Lac*, l'*Automne*, les stances amoureuses des *Préludes*, le *Chant d'amour*, le *Crucifix*, le *Soir*, le *Golfe de Baïa*, *Ischia*, *la Sagesse*, *la Vigne et la Maison*.

Ces sortes de poèmes, absolument nouveaux, à leurs dates, n'étaient autre chose que des *impressions*. « Cela représente huit heures du soir en été, » comme dit Augier quelque part. Pas même cela; car cela peut se peindre; cela représentait avec des mots l'état d'une âme tendre à huit heures du soir en été ou en automne. De propos ferme Lamartine en écartait tout fait, tout incident, toute circonstance qui, en limitant, en arrêtant sur un certain point l'impression, l'eût déterminée. — C'était risquer de ne plus rien peindre du tout. — C'était, si l'on avait du génie, arriver à exprimer l'âme même dans sa

nature intime. Il y a réussi quelquefois. Il ne faut point s'étonner qu'il n'y ait pas réussi souvent.

Mais c'est bien en ce genre, d'une difficulté inexprimable, qu'il a le mieux réussi. Dès que les choses se précisent un peu, dans le *Premier regret*, par exemple, où, sans insister, bien entendu, il *raconte* pourtant une histoire d'amour, dès que le fait intervient et apparaît nettement, le poète se voit trop, lui-même, non pas l'être idéal qu'il porte en lui, mais l'homme dans l'espace et dans le temps, qui a eu telle aventure, dont il se félicite un peu trop, et la fatuité se fait jour, point grossière certes, mais déjà un peu désobligeante. Au contraire dans l'*Isolement* : de fait, de circonstance pas de trace. « *Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé.* » Voilà tout ce que nous saurons de l'occasion de cette tristesse. Cela suffit très bien, si l'intensité de cette tristesse, l'impression de vide, d'immense solitude s'élargissant à l'infini autour de nous, trouve des mots pour s'exprimer dans tout son abandon désolé :

Que le tour du soleil ou commence ou s'achève,
D'un œil indifférent, je le suis dans son cours.
En un ciel sombre ou pur qu'il se couche ou se lève,
Qu'importe le soleil ? Je n'attends rien des jours.

Quand je pourrais le suivre en sa vaste carrière,
Mes yeux verraient partout le vide et les déserts ;
Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire ;
Je ne demande rien à l'immense univers !

— et si cette autre impression, très naturelle : « Ailleurs ! Plus loin ! Je ne sais où ! » complétant et comblant le sentiment de lassitude, s'exprime encore mieux :

Mais peut-être, au delà des bornes de sa sphère,
. . . .
Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore ?
. . . .

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons :
Et moi je suis pareil à la feuille flétrie ;
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons !

De même dans le *Vallon*. Voilà qui est fait avec rien. Pas même une indication sur la secousse morale qui a incliné peu à peu le poète à l'état d'esprit qu'il veut peindre : « *J'ai trop vu, trop senti, trop aimé* ». Voilà tout. — Eh bien ! vous êtes fatigué. — Précisément. Exprimer l'état de fatigue d'une âme trop longtemps remuée, et la sensation de grand repos qu'elle trouve dans cette fatigue acceptée, et ce silence intérieur de l'être qui veut se recueillir, s'assoupir, oublier, voilà le difficile, voilà ce qui importe, et voilà l'insaisissable et le fugitif que le poète réussit à rendre.

Mon cœur est en repos, mon âme est en silence ;
Le bruit lointain du monde expire en arrivant,
Comme un son éloigné qu'affaiblit la distance,
A l'oreille incertaine apporté par le vent.

D'ici je vois la vie à travers un nuage,
S'évanouir pour moi dans l'ombre du passé.
L'amour seul est resté, comme une grande image
Survit seule au réveil dans un songe effacé.

Repose-toi, mon âme, en ce dernier asile,
Ainsi qu'un voyageur qui, le cœur plein d'espoir,
S'assied avant d'entrer aux portes de la ville
Et respire un moment l'air embaumé du soir.

Comme lui de nos pieds secouons la poussière ;
L'homme par ce chemin ne repasse jamais.
Comme lui respirons au bout de la carrière
Ce calme, avant-coureur de l'éternelle paix.

Tous les sentiments vagues, volontairement et comme par une audacieuse gageure dépouillés de tout ce qui les précise dans le cours ordinaire des choses et permet de leur donner une expression, il les a rendus ainsi, et comme exhalés en leur pureté, avec le plus extraordinaire bonheur. Impression d'une nuit d'été heureuse, sous les étoiles, trop rapide, qu'on voudrait retarder, qui échappe, qui fuit, perdue pour jamais... au moins que la trace en reste ! *Le Lac*. — Impression d'octobre, soleil pâle, sourire d'adieu, langueur de déclin, nature qui s'endort, âme défaillante. Est-ce la mort ? *L'Automne*. — Impression d'effacement insensible et muet de toutes choses dans la chute du jour, dans la chute des ans, rivages brouillés dans le crépuscule, gloires sombrant dans le passé : *Le Golfe de Baïa* :

Ainsi tout change, ainsi tout passe ;
Ainsi nous-mêmes nous passons,
Hélas ! sans laisser plus de trace
Que cette barque où nous glissons
Sur cette mer où tout s'efface.

C'est l'élégie même, dans ce qu'elle doit avoir de fuyant et de glissant pour toucher sans faire souffrir, et mouiller les yeux sans qu'on gémisse, que cette manière délicate de tout faire sentir sans approfondir et sans creuser le trait. Et, à tout prendre, c'est la vérité même, le sentiment étant objet d'art quand il a perdu sa violence, mais non pas tout son aiguillon. Aussi

l'*amour vrai*, si tant est qu'on puisse affirmer, en choses si personnelles, c'est encore dans Lamartine qu'on le trouve. Un *Cantique des cantiques* adouci, épuré, savouré par une âme plus calme, singulièrement puissant encore, et bien vivant ; passant, d'un cours un peu languissant (et naturel par cela même), par toutes les impressions d'un sentiment recueilli, — puis exalté, — puis craintif, — puis doucement mélancolique (*Que ton sommeil est doux... Parle-moi, que ta voix me touche... Tes yeux sont deux sources vives... Un jour le temps jaloux...*), c'est le *Chant d'amour* des *Nouvelles méditations*. — Un *Vivamus mea Lesbia* plus tendre, plus sûr du bonheur, aussi abandonné et insoucieux du monde entier, c'est *L'onde qui baise ses rivages* des *Préludes*.

Il faut se souvenir que jamais avant 1820, sauf dans quelques vers, égarés çà et là, de Ronsard, et un peu frustes de forme, les délicatesses et les ardeurs du sentiment le plus difficile à rendre, et peut-être à ressentir, ne s'étaient exprimées ainsi.

La douleur dans Lamartine est d'une qualité artistique tout à fait exquise. Elle ne crie pas, elle ne se démène point, elle ne se tord point les bras. Elle est ce qu'elle est véritablement dans la nature, une torpeur. C'est parce qu'il est très difficile d'exprimer un engourdissement et une stupeur de l'âme que la plupart des artistes ont mieux aimé exprimer la douleur en son moment, assez court, de crise nerveuse, qu'en son véritable état, profond, prolongé, permanent. Mais précisément c'est le don de Lamartine de peindre des états de sentiment sans saillie violente ni relief dur, avec le talent de rendre sensibles les brouillards, les régions brumeuses et noyées de l'âme.

C'est pour cela que le *Crucifix*, par exemple, sans

ombre de déclamation, est d'un sentiment si fort, et, sans angoisse, éveille si loin au fond de nous son écho. Là encore nous avons une *impression*, rien de plus. Point de fait, point d'anecdote. Comme certains peintres, le poète semble dire : « N'oubliez jamais *qu'il ne faut pas de sujet.* » On ne saurait même point, à ne lire que le *Crucifix*, s'il agit d'un mort ou d'une morte. Le *Commentaire* le dit, et les *Confidences*, et *Raphaël* (car Lamartine a passé sa vieillesse à se tourner en prose, et à se mettre à la portée du vulgaire), mais le poème ne le dit pas. C'est dans cette pénombre où le fait s'efface, où le sentiment seul s'accuse, discret encore et gardant sa pudeur, mais profond et vrai, qu'il convient de donner au monde les confidences de son cœur.

Lamartine, qui n'aime pas La Fontaine, ne se doute guère qu'il traite l'élégie, quoique avec moins de sobriété, dans la manière délicate et délicieusement voilée des *Deux Pigeons* et de *Philémon et Baucis*. Les amants du vrai goût classique ne s'y sont point trompés.

Avec ces qualités-là il eût été merveilleux pour ce que j'appellerais les poésies d'automne, les regrets attendris de l'âge mûr, la mélancolie douce des soirs tombants. Très peu de poètes nous ont donné ces impressions. Ils laissent tomber leurs « feuilles d'automne » quand ils sont jeunes, et quand ils sont vieux ils font de la politique. Vieux, Lamartine a dû travailler pour vivre. A son passage aux affaires et au trouble qui s'en est suivi dans sa fortune, nous avons perdu des chefs-d'œuvre. Je permets aux dilettantes d'en vouloir à la Révolution de 1848. Ce n'est point une hypothèse que je fais. Voyez *la Vigne et la Maison*, ce chant improvisé en 1857 au plus noir de ses embarras, jeté à la hâte pour parer au manque de *copie*, dans le XVme *Entretien*. Des négligences,

des longueurs : cela a été écrit vite. Mais quelle profondeur, et, toujours, quelle *justesse* de sentiment, avec je ne sais quoi de plus attendri et de plus épuré qu'autrefois ! C'est l'*Automne* des *Méditations*, mieux comprise, plus sentie, plus intime. Le poète, en novembre, au soleil déclinant, est couché devant la maison paternelle, déserte. Deux voix en lui : celle de la souffrance ; celle de la résignation calme qui trouve une douceur encore à cette dernière heure :

La nuit tombe, ô mon âme ! un peu de veille encore !
Ce coucher d'un soleil est d'un autre l'aurore.
Vois comme avec tes sens s'écroule ta prison !
Vois comme aux premiers vents de la précoce automne
S'envole brin à brin le duvet du chardon !

. . . .

..... Le soir qui tombe a des langueurs sereines
Que la fin donne à tout, aux bonheurs comme aux peines.
Le linceul même est tiède au cœur enseveli.

. . . .

Cette heure a pour nos cœurs des impressions douces
Comme les pas muets qui marchent sur les mousses.....
Je ne sais quel lointain y baigne toute chose ;
Ainsi que le regard l'oreille s'y repose ;
On entend dans l'éther glisser le moindre vol.

. . . .

Viens, reconnais la place où ta vie était neuve.
N'as-tu point de douceur, dis-moi, pauvre âme veuve,
A remuer ici la cendre des jours morts ?

. . . .

N'y trouves-tu pas le délice
Du brasier tiède et réchauffant
Qu'allume une vieille nourrice
Au foyer qui nous vit enfant ?

Ou l'impression qui console
L'agneau tondu hors de saison,

Quand il sent sur sa laine folle
Repousser sa chaude toison?

Mais le passé, cependant, est détruit, qui était si beau, si doux, si plein. Cette maison d'autrefois, quel être vivant, palpitant, sonore et tiède comme un nid ! Comme elle s'éveillait à l'aurore !

Tous les bruits du foyer que l'aube fait renaître,
Les pas des serviteurs sur les degrés de bois,
Les aboiements du chien qui voit sortir son maître,
Le mendiant plaintif qui fait pleurer sa voix,

Montaient avec le jour; et dans les intervalles,
Sous des doigts de quinze ans répétant leur leçon,
Les claviers résonnaient ainsi que des cigales
Qui font tinter l'oreille au temps de la moisson.

Et maintenant elle n'est plus que le cadavre d'elle-même. Les eaux du ciel tracent sur ses murs « *ces noirs sillons par où l'on pleure, que les veuves ont sous les yeux.* » L'ortie a les cours, l'araignée les salles !...

De la solitaire demeure
Une ombre lourde d'heure en heure
Se détache sur le gazon:
Et cette ombre, couchée et morte,
Est la seule chose qui sorte
Tout le jour de cette maison !

Effacez ce séjour, ô Dieu, de notre mémoire, « *ou rendez-le pareil à celui d'autrefois !* » N'avez-vous pas dans un coin de ce grand univers une place où il pourrait revivre?

N'as-tu pas, dans un pan de tes globes sans nombre,
Une pente au soleil, une vallée à l'ombre,
Pour y rebâtir ce doux seuil ?.

Non plus grand, non plus beau, mais pareil, mais le même...

Et ainsi va le poète, écoutant tour à tour les deux voix du souvenir, celle qui regrette, et celle qui savoure même le regret, puisqu'il est une forme encore de gratitude envers le bonheur ; jusqu'à ce que ces deux sentiments se mêlent et se confondent dans cette dernière émotion, à la fois heureuse et plaintive, s'exprimant dans une image charmante :

Pendant que l'âme oubliait l'heure,
Si courte dans cette saison,
L'ombre de la chère demeure
S'allongeait sur le froid gazon.
Mais de cette ombre sur la mousse
L'impression *funèbre* et *douce*
Me consolait d'y pleurer seul :
Il me semblait qu'une main d'ange
De mon berceau prenait un lange
Pour m'en faire un sacré linceul !

Voilà le Lamartine élégiaque. Il a trouvé une note nouvelle, originale, exquise, et qui semble toute simple, qui est ancienne et classique du moment qu'elle naît, ce qui est la marque même des œuvres du génie ; très rare pourtant dans toutes les littératures, et unique dans la nôtre, où nous n'avions que l'élégie pompeuse et en trop « *longs habits de deuil* », ou l'élégie à la Properce, très froidement brûlante, et qui, pour n'être plus en longs habits, péchait un peu par l'excès contraire. Celle de Lamartine est l'expression élevée sans effort et pure sans affectation de ce qu'il y a de plus pudiquement dé-

-licat dans les sentiments tendres. Elle aura des lecteurs, très rares, ce qui est à sa gloire, mais passionnés, tant qu'il y aura des âmes.

§ 2. — *Poèmes philosophiques.* — *Poésies oratoires.*

Un élégiaque, à moins de se répéter, ce que les sincères n'aiment pas, ne peut écrire qu'un demi-volume. Nous avons quatre ou cinq sentiments profonds, dont vit notre être intime, et que nous exprimons chacun une fois, lorsque nous avons du génie. Dépouillée des événements extérieurs qui s'y sont mêlés, la vie morale d'un homme tient dans quelques pages. Après les *Méditations* Lamartine était épuisé. Mais il n'était point las ; car personne n'a eu le travail littéraire plus facile. Ecrire en vers était pour lui ce que parler est à un méridional : « *Je chantais, mes amis, comme l'homme respire.* » Où allait donc se porter cette faculté naturelle de s'épancher en paroles harmonieuses ?

A mon avis, il y eut quelques années d'hésitation, qui sont marquées par les *Harmonies poétiques*. Les *Harmonies* ne révèlent chez Lamartine que la nécessité où il était de faire de beaux vers. Il n'y a point là développement ou renouvellement de son génie. Aucune idée, un seul sentiment, celui de l'adoration de Dieu admiré dans ses œuvres. Epanchement large, abondant, souvent magnifique d'une imagination facile et d'une âme heureuse. Rien de personnel, ni même de très profond comme émotion. Le mot de Barthélemy : « *tes gloria patri délayés en deux tomes*, » est l'expression basse et méchante d'une critique juste.

Il était sur la voie pourtant, celle du poème philosophique; mais il ne la sentait pas, ou n'était point pressé d'y entrer. Du poème philosophique il esquissait déjà, sans y songer, ce qui en est le cadre, ou l'illustration, à savoir les tableaux de la nature. Mais le fond manquait, les idées originales et fortes, soit proprement philosophiques, soit morales. Cet homme, si habitué à vivre de sentiments exquis, se souciait bien d'avoir des idées ! Il y vint pourtant, nonchalamment comme toujours, mais de cette allure souverainement aisée qu'il avait en toutes choses. Déjà dans la *Mort de Socrate* il avait brillamment résumé Platon, et y avait ajouté :

> Peut-être qu'en effet, dans l'immense étendue,
> Dans tout ce qui se meut une âme est répandue;
> Que ces astres brillants sur nos têtes semés
> Sont des soleils vivants et des feux animés;
> Que l'Océan frappant sa rive épouvantée,
> Avec ses flots grondants roule une âme irritée ;
> . . . .
> Et qu'enfin dans le ciel, sur la terre, en tout lieu,
> Tout est intelligent, tout vit, tout est un dieu.

Le *Pèlerinage d'Harold* lui fut un second acheminement à cette noble forme de poésie. Il rencontrait là des idées nouvelles, où son éducation purement chrétienne et son tour d'esprit naturellement optimiste ne l'avaient pas mené d'eux-mêmes. Harold n'est pas un adorateur de Dieu, c'est un adorateur de la nature, charmante, féconde, éternelle, insensible et implacable. Cette adoration sombre d'un Dieu formidable et aveugle est un thème poétique merveilleux, mais absolument étranger à toute la pensée de Lamartine en 1825. Il n'a pas reculé devant la difficulté, et du premier coup il a écrit les plus beaux vers de philosophie *naturaliste*, comme on dit aujour-

d'hui, qui eussent été écrits jusque-là, et qu'on peut mettre à côté de tous ceux qui sont nés depuis. On lit si peu Lamartine en notre temps que la citation qui suit n'est pas trop longue :

Triomphe, disait-il, (1) immortelle Nature,
Tandis que devant toi ta frêle créature,
Elevant ses regards de ta beauté ravis,
Va passer et mourir ! Triomphe ! Tu survis !
Que t'importe ? En ton sein, que tant de vie inonde,
L'être succède à l'être, et la mort est féconde !
Le temps s'épuise en vain à te compter des jours.
Le siècle meurt et meurt, et tu renais toujours !
Un astre dans le ciel s'éteint ; tu le rallumes !
Un volcan dans ton sein frémit : tu le consumes !
L'Océan de ses flots t'inonde ; tu les bois !
Un peuple entier périt dans les luttes des rois ;
La terre, de leurs os engraissant ses entrailles,
Sème l'or des moissons sur le champ des batailles !
. . . .
Quoi donc ! n'aimes-tu pas au moins celui qui t'aime ?...
Mes yeux moins tristement verraient ma dernière heure,
Si je pensais qu'en toi quelque chose me pleure....
Ah ! si tu peux pleurer, Nature, c'est pour moi !...
Jamais être formé de poussière et de flamme
A tes purs éléments ne mêla mieux son âme ;
Jamais esprit mortel ne comprit mieux ta voix....
Plus je fus malheureux, plus tu me fus sacrée !
Plus l'homme s'éloigna de mon âme ulcérée,
Plus dans la solitude, asile du malheur,
Ta voix consolatrice enchanta ma douleur.
Et maintenant encore, à mon heure dernière,
Tout ce que je regrette en fermant ma paupière,
C'est le rayon brillant du soleil de midi
Qui se réfléchira sur mon marbre attiédi !

Et alors viennent les adieux d'Harold à cette nature si

(1) *Harold*.

aimée, si incapable d'aimer, qu'il aime à cause de cela d'une passion mêlée de colère et de désespoir, et dans le sein de qui il sent, non sans ivresse encore, qu'il va s'abîmer.

Oui, seul, déshérité des biens que l'âme espère,
Tu me ferais encore un Eden de la terre,
Et je pourrais, heureux de ta seule beauté,
Me créer dans ton sein ma propre éternité....
Je pourrais.... mais j'expire... Arrête... encore... adieu!
Adieu, soleil flottant dans l'azur de l'espace!
Jours rayonnants de feu, nuits touchantes de grâce!
Du soir et du matin ondoyantes lueurs!
Forêts où de l'aurore étincellent les pleurs!....
Bruits enchantés des airs, soupirs, plaintes des eaux!...
Tempête où le jour brille et meurt avec l'éclair!
Voiles, grâces des eaux qui fuyez sur la mer!
Vagues qui, vous gonflant comme un sein qui respire,
Embrassez mollement le sable ou le navire!
Harmonieux concert de tous les éléments!
Bruit! silence! repos! parfums! ravissements!
Nature enfin, adieu!.... Ma voix en vain t'implore,
Et tu t'évanouis au regard qui t'adore.
Mais la mort de plus près va réunir à toi
Et ce corps, et ces sens, et ce qui pense en moi,
Et les rendant aux flots, à l'air, à la lumière,
Avec tes éléments confondre ma poussière.
. . . .

De tels essais montrèrent au poète le but. A partir de 1830, son imagination est sollicitée par la muse philosophique. Lui, si éloigné de tout pédantisme, dans la préface de la *Chute d'un ange* nomme Lucrèce. Le mystère de la destinée humaine, sans l'inquiéter, car il ne s'est jamais inquiété de rien, l'intéresse. Ses idées, ou plutôt sa contemplation générale des choses se modifie. Il reste chrétien, cela est incontestable, et croyant à un Dieu per-

sonnel. Mais on voit se former en lui sinon une conception panthéistique, du moins un penchant et une habitude d'esprit qui l'incline vers le panthéisme. Ce n'est pas voir Dieu en tout, comme il l'a dit spirituellement lui-même, que de le voir partout (deuxième préface de *Jocelyn*). Mais c'est sentir Dieu autrement qu'il ne le sentait autrefois que de le mêler sans cesse à la création, et le rapprocher des choses, comme pour l'avoir plus près de soi.

C'est ce qu'il fera continuellement dans les belles méditations de *Jocelyn*. Autre penchant tout nouveau chez lui : l'humanité le préoccupe. Il n'y songeait aucunement autrefois. Son amour et sa religion, « *des soupirs pour une ombre et des hymnes pour Dieu* », c'était toute la poésie de cet élégiaque chrétien. Maintenant voici qu'il aperçoit les hommes. Les générations, ces « *pas noirs qui marchent dans les plaines* » (Hugo), ce long voyage des fils d'Adam d'un point de départ obscur vers un but inconnu, à travers tant de misères, de fatigues, de luttes et d'invincibles espoirs, l'histoire de l'âme humaine en un mot lui apparaît comme le plus grand et le plus beau poème qui puisse être écrit. C'est l'idée d'une *Légende des siècles* spiritualiste. Cette immense épopée s'impose à son imagination, et il en dresse le plan, qui est très original et très séduisant.

Il avait écrit, en conformité avec les idées chrétiennes, dans les premières Méditations, ces deux vers restés fameux :

Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,
L'homme est un Dieu tombé qui se souvient des cieux.

Voilà le point de départ du poème de l'humanité.

Supposez qu'un être céleste, par amour pour une mortelle, se fasse mortel lui-même, vienne vivre parmi les hommes. En punition de sa chute volontaire, il souffrira de toutes les misères terrestres et sera condamné à mourir et à revivre plusieurs fois au cours des siècles humains, jusqu'à ce que dans cette lente expiation, purifié par la souffrance acceptée, remontant peu à peu par son propre effort à l'état de pureté primitive, il recouvre enfin toute sa conscience, longtemps obscurcie, d'être supérieur, et retrouve le ciel, parce qu'il l'aura refait dans son cœur.

On voit le symbole. Cet ange déchu c'est l'homme lui-même, l'humanité considérée comme un seul homme qui marche et s'épure sans cesse, et ses morts et ses existences successives sont les phases par où passe le genre humain. Le poème doit commencer aux siècles primitifs et s'arrêter au nôtre, *sans être fini*, ce qui ajoutera encore au sens mystérieux de l'œuvre et à l'effet de grandeur.

De cette épopée Lamartine a écrit le premier chant qui est *la Chute d'un ange*, et le dernier qui est *Jocelyn*. Comme ils sont les deux extrémités de cette légende du monde, ces deux poèmes sont aussi les deux termes extrêmes de la pensée unique de l'auteur. L'humanité, dans l'incertitude de sa conscience incomplète, et dans le conflit de ses instincts contradictoires, hésite et flotte entre l'animalité qui est au-dessous d'elle et la divinité qui au-dessus. Par les désirs sensuels elle tend au bas, et par le seul fait de persister dans ce désir elle y tombe. C'était un ange, et voici que l'être lumineux est devenu un être obscur, muet, étonné, gauche et souffrant, par cela seul que, dans la folie de son désir, il a aspiré à descendre, et en voilà pour des siècles : *Chute d'un ange*.

— Par l'esprit de détachement, par la soif et par la joie du sacrifice, l'humanité s'élève d'elle-même : en souffrant, et plus que tout à l'heure, mais d'une souffrance qu'elle veut et qu'elle aime ; en expiant, sans même avoir péché ; en offrant à sa conscience comme des holocaustes les douleurs acceptées et cherchées ; voici que sans miracle, comme tout à l'heure sans magie, elle refait ce qu'il y a de divin en elle, recrée le ciel et remonte dans la lumière : *Jocelyn*.

Comme fonds commun la douleur, parce qu'en effet la douleur est la matière même dont est faite la vie de l'humanité ; mais dans le premier cas la douleur physique subie sans qu'elle soit comprise par l'être déchu ; dans l'autre la douleur morale, plus intense, mais gage de résurrection, résurrection et récompense déjà, parce qu'elle est comprise comme épreuve, savourée comme exercice de notre liberté, et embrassée comme une gloire de notre espèce.

Cette simple esquisse est d'une imposante grandeur. Reliés par des tableaux de l'humanité aux différents âges, ces deux épisodes eussent formé le plus beau poème philosophique des temps modernes. Lamartine, avec sa souveraine facilité, aurait pu suffire à cette œuvre. Supposez-le moins inconstant, moins entraîné. Imaginez la vie de Lamartine moins trente volumes de prose et une révolution, et avec cette force de génie que j'ai montré qu'il a conservée jusqu'à soixante-dix ans, la grande épopée eût été écrite.

Mais il n'avait pas d'esprit de suite, et il ne fut pas très encouragé. Nos habitudes françaises, notre goût des poèmes de salon ou de théâtre, ont retardé chez nous l'éclosion de la poésie philosophique à large développement. En 1835 on n'avait que la courte vision qu'on

appelle *Eloa*; Hugo ne donnait encore que ses poésies intimes; on n'allait pas plus loin que l'ode, l'élégie ou la ballade, et l'on n'affectait même pas de comprendre *Faust*. On déclara *Jocelyn* agréable, et la *Chute d'un ange* ennuyeuse. Les deux épisodes restèrent isolés.

Tels qu'ils sont, ils ne manquent ni d'originalité ni de puissance. Avec Lamartine qui n'est pas *habile*, qui ne souligne pas violemment ses intentions et les points de son œuvre qui en expliquent le sens profond, il faut entrer peu à peu dans l'esprit du poëme et s'en pénétrer avec une patience qui est peu française. Mais à suivre pas à pas le progrès de l'âme de *Jocelyn*, ses détachements successifs et répétés, ses renoncements patients et doux au bonheur, qui toujours s'offre, qu'il écarte toujours par vertu, « *sa douceur à la souffrance;* » jusqu'à cette sérénité finale, qui n'est point faite d'oubli, qui n'étouffe point la douleur, mais « *qui sait la porter pleine et pure dans son sein;* » comme une hostie; on est singulièrement ému de cette épopée du sacrifice, qui n'a été pour le public d'alors qu'une vague histoire d'amour.

Avec cela, des épisodes auxquels il ne manque qu'un peu moins de facilité dans la forme pour être admirables de tout point: l'ordination dans les cachots de la Terreur; les funérailles de Laurence, où toute la pénétrante mélancolie des funérailles d'*Atala* se retrouve:

> Quand j'eus seul devant Dieu pleuré toutes mes larmes,
> Je voulus dans ces lieux si pleins de tristes charmes,
> Attacher un regard avant que de mourir.
>
> . . . .

le poëme des *Laboureurs* (*neuvième époque*), si complet, d'une originalité de composition si heureuse, avec ses

sept tableaux de la vie agreste alternant avec des méditations lyriques qui associent cet humble sillon à tout le labeur de l'humanité devant Dieu, et font de cette journée de travail le symbole du lent progrès de la civilisation.

Il est ouvert, il fume encore
Sur le sol, ce profond dessin!
O terre! tu vis tout éclore
Du premier sillon de ton sein.
Il fut un Eden sans culture,
Mais il semble que la nature,
Cherchant à l'homme un aiguillon,
Ait enfoui pour lui sous terre
Sa destinée et son mystère
Cachés dans son premier sillon.

. . . .
. . . .

Et la famille, enracinée
Sur le coteau qu'elle a planté
Refleurit d'année en année,
Collective immortalité;
Et sous sa tutelle chérie
Naquit l'amour de la patrie,
Gland du peuple au soleil germé,
Semence de force et de gloire,
Qui n'est que la sainte mémoire
Du champ par ses pères semé.

. . . .
. . . .

O famille, abrégé du monde...
Dieu te garde et te sanctifie.
L'homme te confie à la loi,
Et la nature purifie
Ce qui serait impur sans toi.
Sous le toit saint qui te rassemble,
Les regards, les sommeils ensemble
Ne souillent plus ta chasteté,

Et sans qu'aucun limon s'y mêle,
La source humaine renouvelle
Les torrents de l'humanité.

La *Chute d'un ange* est infiniment trop longue, il faut le reconnaître. Ses tableaux de la société primitive, œuvres d'une imagination très vive et fraîche, sans doute, se répètent trop, n'aboutissent pas, n'ont point un lien commun suffisamment marqué qui en fasse l'unité. La figure centrale même, l'ange déchu, est mollement tracée. La profondeur de la chute, la stupeur de l'intelligence supérieure brusquement noyée dans la boue des régions basses, l'âme aveuglée dans la matière qui l'a saisie, et la conscience obscurcie dans le mal ; tout cela est indiqué fortement plutôt que rendu avec pleine lumière. Restent les descriptions du Liban qui sont magnifiques, le chœur des cèdres qui est d'une puissance toute biblique, des traits sublimes, qui éclatent tout à coup, échappés à la nonchalance du génie du poète :

C'est la cendre des morts qui créa la patrie !

— enfin et surtout ce poème théologique encadré dans l'épopée, cette *huitième vision*, admirable, que le public, même lettré, n'a jamais lu, que les curieux goûtent solitairement avec une dévotion jalouse, et que je suis sûr que l'auteur de la *Bouche d'ombre* appréciait avec une discrète gratitude. C'est là, pour la première fois en France, que Dieu, que nos poètes ont tant fait parler, se définit et s'explique d'une manière digne de lui. Pensée forte, style abstrait sans être obscur, d'une netteté puissante et d'une limpidité profonde, telles qu'il a l'air d'être fait de l'idée même, et donne la sensation d'un ri-

deau qui était entre la pensée et nous, et qui tombe. Et cela sans embarras et sans faste. On croirait qu'il ne s'est donné aucun effort; et, en effet, il ne s'en est donné aucun :

. . . . Je suis celui qui suis.
Par moi seul enfanté, de moi-même je vis.
Tout nom qui m'est donné me voile ou me profane;
Mais pour me révéler le monde est diaphane.
Rien ne m'explique, et seul j'explique l'univers :
On croit me voir dedans, on me voit à travers.
Ce grand miroir brisé, j'éclaterais encore.
Eh! qui peut séparer le rayon de l'aurore?
Celui d'où sortit tout contenait tout en soi.
Ce monde est mon regard qui se contemple en moi.

Qu'on ne cherche pas à concevoir l'Être suprême. Il est au delà de la pensée comme au delà de la matière...

Le regard de la chair ne peut pas voir l'esprit!
Le cercle sans limite, en qui tout est inscrit,
Ne se concentre pas dans l'étroite prunelle.
Quelle heure contiendrait la durée éternelle?
Nul œil de l'infini n'a touché les deux bords :
Elargissez les cieux, je suis encor dehors.
. . . .
Je franchis chaque temps, je dépasse tout lieu.
Hommes, l'infini seul est la forme de Dieu!

Mais il faut le chercher sans cesse ; car le chercher ce n'est pas seulement vivre d'une vie supérieure, c'est vivre, comme ne plus y songer c'est retomber à la mort. La vie universelle n'est qu'un effort éternel du monde pour revenir à son principe.

Trouvez Dieu! son idée est la raison de l'être.
L'œuvre de l'univers n'est que de le connaître.
Vers celui dont le monde est l'émanation,
Tout ce qu'il a créé n'est qu'aspiration.
L'éternel mouvement qui régit la nature
N'est rien que cet élan de toute créature
Pour conformer sa marche à l'éternel dessin,
Et s'abîmer toujours plus avant dans son sein. . . .
. . . .
La raison est le culte et l'autel est le monde.

Si l'homme se trouble de la présence du mal dans l'œuvre de Dieu, qu'il s'élève à la contemplation du divin. A fuir le mal on le supprime, et c'est par y croire qu'on le crée :

Le sage en sa pensée a dit un jour : « Pourquoi,
Si je suis fils de Dieu, le mal est-il en moi?
. . . .
Est-il donc, ô douleur, deux axes dans les cieux,
Deux âmes dans mon sein, dans Jéhovah deux dieux?
Or l'esprit du Seigneur qui dans notre nuit plonge,
Vit son doute et sourit ; et l'emportant en songe
Au point de l'infini d'où le regard divin
Voit les commencements, les milieux et la fin :
« Regarde, » lui dit-il. . . . .

Et l'homme a compris que c'est lui-même qui, suspendu entre la clarté et l'ombre, se fait lumineux ou obscur par son essor ou par sa chute.

Et son sens immortel, par la mort transformé,
Rendant aux éléments le corps qu'ils ont formé,
Selon que son travail le corrompt ou l'épure,
Remonte ou redescend du poids de sa nature!
Deux natures ainsi combattent dans son cœur.
Lui-même est l'instrument de sa propre grandeur ;

Libre quand il descend, et libre quand il monte,
Sa noble liberté fait sa gloire ou sa honte.
Descendre ou remonter, c'est l'enfer ou le ciel.

Toutes les rêveries philosophiques éparses dans les *Méditations* (*Le Désespoir — La Providence à l'homme — L'homme — L'immortalité*), toute la pensée religieuse, vague encore, et de sentiment plus que de conception forte, qui remplit les *Harmonies*, aboutissent à cette *huitième vision*, centre de la *Chute d'un ange*, et à ce grand poème de l'humanité qu'il voulait écrire, et qui est bien le point d'arrivée et de dernier développement, le but cherché jusque-là de son noble esprit. De tels vers expliquaient le sens profond de ce beau « mystère » qu'il rêvait, et, du même coup, ouvraient toutes grandes à la poésie française des voies nouvelles. Fond et forme, la poésie philosophique était créée en France. Il est vrai que je ne crois pas qu'on s'en soit aperçu, et le poète lui-même, le livre fermé, s'est occupé d'autre chose.

Il faut reconnaître aussi que Lamartine a assez de génie naturel pour concevoir une œuvre philosophique de premier ordre, et pour écrire quelques pages supérieures où éclatent de sublimes pensées, mais non assez de volonté pour mener fermement une grande œuvre de son commencement à sa fin sur un dessin arrêté. Ce n'est pas impunément qu'on a surtout rêvé de la vingtième année à la trentième. Cela empêche, non point la pensée d'être forte, mais l'art d'être persévérant. Ces beaux poèmes philosophiques tournent çà et là au romanesque, et l'élégiaque reparaît dans le philosophe. Dans *Jocelyn* l'idylle de Laurence à la grotte des aigles est trop longue, et dans la *Chute* l'églogue de Cédar et Daïdah est démesurée, fait perdre de vue le poème.

Lamartine, « né parmi les pasteurs », n'a jamais su perdre l'occasion de faire un *Daphnis et Chloé.* Il a mis des airs de flûte jusque dans la Terreur.

L'impression confuse de ces deux ouvrages, du second en date surtout, vient de cela. Il reste deux belles œuvres, mêlées et trop indolemment conduites, au fond desquelles il faut savoir retrouver la marque, et souvent les profondes empreintes d'une pensée puissante et exquise.

Lamartine était élégiaque, il était poète religieux, il était poète philosophe. Un jour, comme il s'était fait nommer député pour se distraire, il s'avisa qu'il était le plus émouvant et le plus élevé des orateurs de son temps, détail dont il avait négligé de s'apercevoir. Dès lors il fut orateur en vers quand l'occasion s'en présenta, sans se travailler d'ailleurs à la faire naître.

Chose assez curieuse, la qualité qui lui manque le plus à l'ordinaire, à savoir la force, c'est alors qu'il la trouve. Il avait besoin de sortir de lui, qui était tout tendresse, pour devenir énergique. Quand c'est par jeu qu'il en sort, il n'est que plus faible qu'à l'ordinaire, comme dans les tableaux de sauvageries de la *Chute*, ou dans la *Bataille* des *Préludes*. Alors c'est sa main seule qui écrit. Mais quand il est arraché à ses rêves par un sentiment sincère, et qu'il s'intéresse à ce qu'il dit, il devient très capable d'une rare puissance, et d'un mouvement large et fort qui donne une magnifique impression de plénitude. Soulever et lancer l'énorme strophe de la *Marseillaise de la paix* (1), la lancer dix fois avec un égal bonheur, et conduire ses masses en un ordre parfait, avec un élan superbe, d'un bout à l'autre de l'ode, est

(1) *Recueillements poétiques.*

une œuvre d'éloquence poétique comme on n'en connaissait point avant 1840.

Il ne tachera plus le cristal de ton onde,
Le sang rouge du Franc, le sang bleu du Germain ;
Ils ne crouleront plus sous le caisson qui gronde
Ces ponts qu'un peuple à l'autre étend comme une main !
Les bombes et l'obus, arc-en-ciel des batailles,
Ne viendront plus s'éteindre en sifflant sur tes bords ;
L'enfant ne verra plus du haut de tes murailles
Flotter ces poitrails blonds qui perdent leurs entrailles,
Ni sortir des flots ces bras morts !

. . . .
Vivent les nobles fils...

J'aime autant ne pas citer cette strophe-là, quoiqu'elle soit très belle.

Et vivent ces essaims de la ruche de France,
Avant-garde de Dieu, qui devancent ses pas !
Comme des voyageurs qui vivent d'espérance,
Ils vont semant la terre et ne moissonnent pas....
Le sol qu'ils ont touché germe fécond et libre ;
Ils sauvent sans salaire et blessent sans remord.
Fiers enfants, de leur cœur l'impatiente fibre
Est la corde de l'arc où toujours leur main vibre
Pour lancer l'idée, ou la mort !

Il y a le même souffle dans l'ode sur *les Révolutions* (*Harmonies*), dans le magnifique *Toast aux Gallois et Bretons*, qu'il faut lire tout entier, car c'est le mouvement soutenu et précipité qui en est le charme, mais dont je citerai la dernière strophe :

Dans notre coupe pleine où l'eau du ciel déborde
Désaltérés déjà, buvons aux nations !

Iles ou continents que l'onde entoure ou borde,
Ayez part sous le ciel à nos libations !
Oui, buvons ; et, passant notre coupe à la ronde
Aux convives nouveaux du festin éternel,
Faisons boire après nous tous les peuples du monde
Dans le calice fraternel !

Et il y a le même souffle encore, avec une hauteur dédaigneuse sans bouffissure pédantesque, dans la *Réplique à Némésis* (1831). C'est une page absolument belle, du même ton général que l'ode sur *les Révolutions*, d'un style plus ferme, d'un mouvement plus libre, d'une aisance souveraine dans l'élan continu, et d'un arrêt superbe en sa conclusion, au plus haut point de mépris tranquille et de sérénité olympienne (1). — « Ma muse n'est pas une Némésis, comme celle de mes insulteurs :

Non, non : je l'ai conduite au fond des solitudes,
Comme un amant jaloux d'une chaste beauté ;
J'ai gardé ses beaux pieds des atteintes trop rudes
Dont la terre eût blessé leur tendre nudité ;
J'ai couronné son front d'étoiles immortelles,
J'ai parfumé mon cœur pour lui faire un séjour,
Et je n'ai rien laissé s'abriter sous ses ailes
Que la prière et que l'amour !

« Mais je suis capable des sentiments d'un homme libre autant et plus que ceux qui m'outragent ; je n'ai pas vendu ma part de l'héritage commun des hommes...

N'attendez pas de moi que je la sacrifie
Ni devant vos dédains, ni devant le trépas !
Ton Dieu n'est pas le mien, et je m'en glorifie.
J'en adore un plus grand, qui ne te maudit pas !

(1) *Recueillements poétiques.*

La liberté que j'aime est née avec notre âme,
Le jour où le plus juste a bravé le plus fort,
Le jour où Jéhovah dit au fils de la femme :
Choisis du fer ou de la mort.

Que ces tyrans divers dont la vertu se joue,
Selon l'heure et les lieux s'appellent peuple ou roi,
Déshonorent la pourpre ou salissent la boue,
La honte qui les flatte est la même pour moi !
Qu'importe sous quel pied se courbe un front d'esclave?
Le joug, d'or ou de fer, n'en est pas moins honteux !
Des rois tu l'affrontas, des tribuns je le brave :
Qui fut moins libre de nous deux ?

Et le poète, après avoir repoussé l'outrage, se détourne, sans plus s'y arrêter, avec un geste admirable d'indifférence et de fierté calme : « Un jour, vous regretterez vos fureurs contre moi...

Mais moi j'aurai vidé la coupe d'amertume
Sans que ma lèvre même en garde un souvenir ;
Car mon âme est un feu qui brûle et qui parfume
Ce qu'on jette pour la ternir.

C'est dans ces poésies de circonstance, où le poète orateur monte à la tribune avec sa lyre, bien plus que dans les *Harmonies*, que Lamartine est véritablement lyrique. Il a l'âme poétique, la sensibilité profonde, le don de voir dans un sujet ce qu'il contient d'émotion noble, l'imagination qui agrandit et anime ces émotions ; tout cela tranquille en lui et un peu dormant, prêt à s'épancher en élégies , en rêveries , ou en poèmes qui sont un peu des rêves : mais que la lutte le remue , ou seulement le frisson des foules, tout cela frémit et palpite. Il a en lui un feu éternel dont il aime à entretenir la douce

chaleur: qu'un coup de vent passe, les flammes jaillissent et bondissent dans l'air.

IV

SA COMPOSITION, SON STYLE, SES RYTHMES.

« Avez-vous lu *Jocelyn*, l'abbé? — Oui, madame. Il y a du génie, du talent, de la facilité... » — Cette malice de Musset (1) renferme une très grande vérité. Il y a dans Lamartine beaucoup de facilité à côté de beaucoup de génie, et rien n'a nui à son génie comme sa facilité. C'est bien le cas de rappeler le mot de Mirabeau (soufflé par Chamfort) : « La facilité est le plus beau don de la nature, à la condition qu'on n'en use jamais. » Lamartine en avait trop, et ne s'en défiait point. Il estime ce défaut, il dit quelque part, en parlant de Vergniaud: « La facilité, cette grâce du génie. » Elle en est aussi la défaillance. Toutes les imperfections de Lamartine viennent d'elle. C'est parce qu'il compte sur elle qu'il ne *compose* pas. Il ne fait jamais de plan ; cela saute aux yeux. Il ne croit pas avoir besoin de ce soutien ; et, en effet, quand la conception est assez forte et pleine pour se soutenir d'elle-même, quand le plan est remplacé par le mouvement, si rapide que la pensée de l'auteur est à la fois au commencement et à la fin de son œuvre, il n'a pas besoin de dessin prémédité, et le poème, d'une

(1) *Il ne faut jurer de rien*. Acte II. (Texte primitif ; Musset l'a amendé depuis, mettant Eugène Sue à la place de Lamartine, pour ajouter une espièglerie à la première.)

seule venue, d'une seule haleine, a une merveilleuse sûreté. Tels l'*Isolement*, le *Vallon*, *A Némésis*, la *Marseillaise de la paix*, surtout *le Lac*.

Mais souvent, quand cette ressource surnaturelle lui manque, l'art plus modeste manque aussi qui consisterait à ménager les dons de l'inspiration, à réserver pour sa bonne place, pour la fin, par exemple, tel trait, à distribuer en gradation telles pensées ou images, en un mot à composer. Les écoliers savent qu'il faut *mettre le bon vers le second*, pour dissimuler l'infériorité de l'autre. Lamartine n'en a cure : on peut vérifier dix mille fois. Marque certaine d'une négligence de composition, ses fins de pièce sont souvent faibles. Le *Vallon* lui-même a une demi-défaillance au dernier vers. Le poème des *Laboureurs* finit froidement. Le beau poème du *Désespoir*, si puissant d'abord, allait s'achever d'une façon très languissante, si la magnifique image des trois derniers vers ne l'avait superbement relevé. Voyez le déplorable trait final du *Chêne* (1), ce qu'il y a d'écourté dans la conclusion d'*Enthousiasme*, du *Soir*, les chutes après les élans aux fins de couplet dans l'*Hymne à la douleur*.

Il sourirait dédaigneusement à nous entendre. « Est-ce à quoi tient la poésie, cela, une *clausula* plus ou moins forte ? » Non certes ; mais la technique, le métier si l'on veut, est nécessaire à l'artiste pour mettre sa poésie dans tout son jour. Ces adresses supposent l'imperfection, il est vrai, puisqu'elles n'ont pour but que de la cacher, et dans les œuvres où il n'y a qu'elles, il n'y a rien; mais le plus grand génie ne peut s'en passer, parce que si grand qu'il soit, il est imparfait

(1) *Harmonies*, II, 10.

encore, et a toujours des points faibles que l'arrangement nous aide à ne point voir.

Lamartine a bien l'instinct de composition, l'ordonnance naturelle, et qui tient à la conception même, d'un grand sujet; mais c'est cette humble et utile faculté de l'arrangement qui lui manque. De même les procédés, il faut bien se servir du mot, les procédés qui marquent fortement, pour nos faibles yeux qui en ont besoin, le dessin d'une œuvre, transitions, rappels de pensée, distribution symétrique, concordances, récapitulations à certaines places; toutes choses abominables quand on en use lourdement, nécessaires, pourtant, et que les habiles emploient toujours, quoique en sachant les voiler; dans ses plus beaux ouvrages, Lamartine les méprise, ou les ignore. Toute la mise au point de l'œuvre d'art lui est à peu près inconnue. D'autres la connaissent trop, mais si dégoûté qu'on en puisse être, point du tout, ce n'est pas assez.

Il en va de même pour le style. Il y a deux manières de bien écrire, dont la première est de bien penser. La seconde consiste à savoir son métier d'écrivain. Lamartine ne connaît que la meilleure. N'oublions jamais de dire aux jeunes gens que personne n'écrit mieux que Lamartine quand la pensée emporte le style avec elle; quand le style n'est autre chose que l'idée elle-même, si pleine, si sûre d'elle, si nette et lumineuse qu'elle a apporté son expression, c'est-à-dire sa « forme » avec elle; quand, pour employer la locution si juste de nos pères, « *les vers sont faits de génie.* » Il n'y a rien de mieux écrit en français que ces deux strophes opposées l'une à l'autre comme deux tableaux exprimant deux aspects différents d'une même pensée :

La musique du bal sort des salles sonores,
Sous les pas des danseurs l'air ébranlé frémit,
Dans des milliers de voix le chœur chante ou gémit;
La ville aspire et rend le bruit par tous les pores.
Le long des murs dans l'ombre on entend retentir
Des pas aussi nombreux que des gouttes de pluie,
Pas indécis d'amant, où l'amante s'appuie
Et pèse pour les ralentir.

. . . .

Des vents sur les guérets, ces immenses coups d'ailes
Qui donnent aux épis leurs sonores frissons;
L'aubépine neigeant sur les nids des buissons,
Les verts étangs rasés du vol des hirondelles,
Les vergers allongeant leur grande ombre du soir,
Les foyers des hameaux ravivant leurs lumières,
Les arbres morts couchés près du seuil des chaumières
Où les couples viennent s'asseoir (1).

Il n'y a rien de plus énergique que l'imprécation finale du *Désespoir* :

Héritiers des douleurs, victimes de la vie,
Non, non, n'espérez pas que sa rage assouvie
Endorme le malheur,
Jusqu'à ce que la mort, ouvrant son aile immense
Engloutisse à jamais dans l'éternel silence
L'éternelle douleur.

— ni rien de plus grand sans emphase, rien qui exprime si simplement l'infini que les dernières strophes du *Crucifix* :

. . . .
Et gage consacré d'espérance et d'amour
De celui qui s'éloigne à celui qui demeure,
Passe ainsi tour à tour,

(1) *Recueillements*, XV.

Jusqu'au jour où. des morts perçant la voûte sombre,
Une voix dans le ciel, les appelant sept fois,
Ensemble éveillera ceux qui dorment à l'ombre
De l'éternelle croix.

Mais il ne suffit pas de pouvoir écrire des vers « faits de génie; » il faut pouvoir en écrire qui soient « faits de main d'ouvrier ; » il faut pouvoir « faire difficilément des vers faciles ; » en un mot il faut, avec le génie, avoir de l'art. Faire difficilement est impossible à Lamartine. Revenir sur ce que l'inspiration a laissé faible, pour le fortifier par l'habileté, lui est insupportable. Il est presque exact de dire qu'il ne corrige jamais. « Ce que l'on sent fortement s'écrit vite, dit-il. Il n'appartient qu'au génie d'avoir deux qualités qui s'excluent : la correction et l'inspiration. » Je crois bien cependant qu'il amendait un peu ses premières œuvres. Mais encore, c'était d'une manière particulière. Il ne retouchait pas, il refaisait. A une première inspiration il substituait une seconde inspiration qu'il jugeait meilleure. Les deux derniers vers, si beaux, de *A Némésis* ne sont pas les mêmes dans le volume et dans les journaux du temps. Mais remarquez que ce n'est pas la forme qui est corrigée, le vers qui est fait autrement. C'est une autre pensée qu'il a eue, sans nul rapport avec l'ancienne, et qu'il a mise là. De correction proprement dite, aucune, trois épithètes changées dans un manuscrit de la *Marseillaise de la paix* que j'ai sous les yeux.

Aussi la négligence non pas voulue, comme celle des poètes dont « les nonchalances sont les plus grands artifices, » mais une nonchalance qui tient au caractère, est-elle son grand défaut d'écrivain. Il fourmille de platitudes, d'images fausses ou incohérentes, d'improprié-

tés, et de solécismes. Les sujets qui ne lui plaisent qu'à moitié, il les traite en un style convenu qui ne ressemble au sien d'aucune façon, en style classique du XVIII[e] siècle, sec, froid, monotone (la *Bataille* des *Préludes*, les derniers chants de la *Chute*, les trois quarts du *Pèlerinage d'Harold*). A vrai dire, son *style épique* a toujours ce caractère, sauf quand une forte vision pittoresque vient comme réveiller le poète (1). On croirait souvent lire *la Henriade*.

Il a des métaphores usées, *la lyre qui vibre, la flèche qui vole, le char de l'aurore*, qu'il répète à satiété (surtout dans les *Harmonies*) ; ou des images neuves, qu'une fois trouvées, il reproduit sans cesse : depuis *le Lac* il a placé dix fois l'*océan des âges*. Il ne surveille pas ses images, qui parfois sont absolument incohérentes : il y a dans *Bonaparte* un *flot* qui *apporte un cadavre*, qui *jette un nom*, et qui laisse une *tache* ; et cette *tache*, qui est un *sceau*, *couronne* Bonaparte *de son forfait comme d'un diadème*. Tournez la page, et vous tombez sur cette strophe excellente :

Tu mourus cependant de la mort du vulgaire ;
Ainsi qu'un moissonneur va chercher son salaire,
Et dort sur sa faucille avant d'être payé,

(1) Par exemple, dans la *Chute*, ce passage qui a pu servir de modèle à un tableau d'*Eviradnus* :

**Lui les voit sans pâlir, et de son bras tendu
Saisissant par les pieds un cadavre étendu,
Il le fait tournoyer sur lui comme une épée.
De sa massue humaine à chaque tour frappée,
La troupe, homme par homme, en un clin d'œil s'abat.
La forêt retentit de l'horrible combat ;
La tête du géant comme une lourde masse
Broie en éclats les os des crânes qu'il terrasse.
Leur cervelle en lambeaux sur ses pieds vient jaillir.**

Tu ceignis en mourant ton glaive sur ta cuisse,
Et tu fus demander récompense ou justice
Au Dieu qui t'avait envoyé.

S'il y a eu un écrivain inégal, c'est bien celui-là. — Sa syntaxe même est loin d'être sûre. Il manque rarement de mettre à la troisième personne le verbe gouverné par un *qui* de la seconde : « *Toi qui te livre.* » (1) Une fois même il dit *tu est*, pour la rime :

. . . . . . Vois-tu comme *tu me possède!*
A ton moindre désir comme aussitôt *je cède* (2)!

Il dit : « *votre presque éternité* ; (3) » — il dit :

Il mourut d'amertume, hélas! en m'adorant :
Je ne lui pardonnai de m'aimer qu'en mourant (4).

c'est-à-dire : qu'en le voyant mourir, etc.

Sa rythmique est comme son style, au hasard de son génie, souvent très heureuse, quelquefois douteuse, vague, n'exprimant rien par elle-même, ne laissant pas voir la raison pourquoi tel rythme a été associé à telle idée plutôt qu'à une autre. Il a des rimes qui ne sont que des assonances : *éther* et *palpiter*, *étouffer* et *enfer* (4) (rimes normandes), *épaule* et *colle* (rime un peu trop méridionale), ou qui ne sont même pas des assonances : *glissent* et *gisent* (5). Il a des contre-sens rythmiques absolus :

(1) *Nouvelles Méditations*, Préludes.
(2) *Chute d'un ange*, *IIIe* vision.
(3) *Harmonies*, II, 20.
(4) *Jocelyn*, *IXe* époque.
(5) *Chute d'un ange*, *X*.

Celui qui, respirant son haleine adorée,
Sentirait ses cheveux, soulevés par les vents,
Caresser en passant sa paupière effleurée,
Ou rouler sur son front leurs anneaux ondoyants..... (1).

Ce dernier vers, compact et à gros fracas, exprime tout plutôt que la chose qu'il veut exprimer. Il aime beaucoup les longs couplets en vers de cinq syllabes, dont il semble prendre le modèle dans la cantate de *Circé* de J.-B. Rousseau. Il trouve ce rythme vigoureux, et l'emploie pour les passages de force (*Harmonies* passim); c'est le contraire. C'est un cliquetis, qui conviendrait plutôt à exprimer le fourmillement d'une foule. L'effet général de certaines tirades en est compromis.

Et cependant les hommes du temps ont parlé de « l'harmonie enchanteresse » des vers de Lamartine ; et ils ont eu parfaitement raison. Lamartine n'a pas l'oreille assez attentive, mais il a le sentiment des harmonies douces et caressantes à un degré supérieur, et il sait rendre souple, enlaçante et chantante notre langue assez rebelle, par un don de nature dont on avait depuis longtemps perdu le secret. Les hommes de notre temps sont très surpris des épigrammes de 1835 ou 1840 contre Hugo, où il lui est reproché d'être dur et rocailleux, ce qui en effet est une critique ridicule. Elle s'explique cependant par ceci que les hommes de 1840 avaient fait l'éducation de leur oreille avec Lamartine. Ils avaient lu ces vers :

Je sais sur la colline
Une blanche maison ;

(1) *Nouvelles Méditations*, Ischia.

Un rocher la domine.
Un buisson d'aubépine
Est tout son horizon.

Là jamais ne s'élève
Bruit qui fasse penser.
Jusqu'à ce qu'il s'achève,
On peut mener son rêve
Et le recommencer.

Ils savaient par cœur ceux-ci :

Maintenant sous le ciel tout repose, ou tout aime ;
La vague en ondulant vient mourir sur le bord.
La fleur dort sur sa tige, et la nature même
Sous le dais de la nuit se recueille et s'endort.....

A la molle clarté de la voûte sereine
Nous chanterons ensemble assis sous le jasmin,
Jusqu'à l'heure où la lune, en glissant vers Misène,
Se perd en pâlissant dans les feux du matin.

Ils avaient dans leurs souvenirs ces rythmes glissants et fugitifs, qui semblent frôler l'oreille, expression charmante de l'impalpable :

Quand je dors, tu veilles dans l'ombre ;
Tes ailes reposent sur moi ;
Tous mes songes viennent de toi,
Doux comme le regard d'une ombre.

Comme il arrive toujours, la faculté maîtresse du poète (ici la tendresse élégiaque) avait découvert, presque malgré le poète, du moins nonobstant sa négligence, aussi bien que le style le rythme et les sonorités qui lui convenaient ; et quand le mouvement s'y ajoutait, on avait

retrouvé la belle et noble strophe française, avec son harmonie pleine et sa chute ferme, qui est une fête de notre esprit et de nos sens :

Qu'enfin sur l'éternelle plage
Où l'on comprend le mot Toujours,
Je touche porté sans orage
Par le flux expirant des jours,
Comme un homme que le flot pousse
Vient d'un pied toucher sans secousse
La marche solide du port,
Et de l'autre, loin de la rive,
Repousse à l'onde qui dérive
L'esquif qui l'a conduit au bord.

V

Tel est cet homme singulièrement aimable, ce grand poète, qui a aimé tout ce qui est beau et nous a appris à l'aimer, dont les erreurs même sont venues de tout voir à travers cette gaze de pourpre qu'il jetait sur toutes choses, rien qu'à les regarder. Il a fait dans le domaine de la poésie presque autant que Chateaubriand dans un empire plus vaste. Chateaubriand a renouvelé l'imagination française, Lamartine a retrouvé les sources de la poésie tendre, noble, pure et élevée. Un critique des plus délicats (1) nous disait hier : « Notez bien que Lamartine est plus qu'un poète, c'est la poésie toute pure. » C'est la poésie dans ce qu'elle a de plus pur en

(1) M. Jules Lemaître. Les *Contemporains* (1886. Lecène et Oudin). — Théophile Gautier avait dit la même chose : « Lamartine c'est la poésie même ».

effet, comme essence, l'amour chaste, la religion, la philosophie, le rêve du beau, les sensations suaves et fines. Ce qui lui a manqué, ce n'est pas un mérite de ne point l'avoir eu, mais c'est presque une distinction de ne pas l'avoir cherché. Il n'a pas aimé le métier de poète, l'art avisé et circonspect dans le détail. C'est un poète qui s'est peu soucié d'être versificateur, et comme un génie qui a dédaigné d'avoir du talent.

Il y a perdu, et nous respectons trop l'art pour lui en faire une gloire. Mais l'impression dernière qu'il laisse n'en souffre point. On sent qu'il y a dans ses défauts plus d'abandon que d'impuissance, comme il y a dans ses beautés et ses grandeurs plus de fécondité naturelle que de volonté. Sorte de Fénelon poète, distingué, grand seigneur, né éloquent, ayant en lui un charme dont il séduit les autres et s'enchante un peu lui-même, avec un penchant secret au romanesque, au chimérique, à la vie contemplative, et, dans l'expression, parmi de vives étincelles, des traces de laisser aller et de langueur ; il est un ami charmant de notre âme, qui nous attire, qui nous ravit, qui nous rend meilleurs, qui nous ennoblit, et qui nous oublie quelquefois. Il a eu sa récompense, *dulcis dulcem* : il a été infiniment aimé des adolescents sérieux et des femmes distinguées. Il l'est encore. C'est quelque chose d'être un poète qu'on aime un peu comme ses illusions, que l'on prend avec soi quand on est bien seul, autour duquel on fait comme un étroit sanctuaire de recueillement presque pieux, que l'on lit dans une sorte de tour d'ivoire, et que la foule ne comprendra jamais.

ALFRED DE VIGNY

I

SA VIE ET SON CARACTÈRE.

Alfred-Victor, comte de Vigny, naquit à Loches (Indre-et-Loire), le 27 mars 1799, d'une très ancienne famille de gentilshommes Beaucerons (1). En 1814, il entra comme sous-lieutenant dans la « Maison du roi » (*Grandeur et servitude militaire — Laurette*), et servit quatorze ans, jusqu'en 1828. Il était bon officier, correct, et consciencieux, mais d'un caractère concentré et d'allure ombrageuse. Il avançait lentement. Il avait mis neuf ans à devenir capitaine. La vie de garnison l'ennuyait. En 1828, déjà illustre dans le monde des lettres, il donna sa démission. Il regarda la Révolution de 1830 en spectateur sceptique, ne se croyant lié par ses tradi-

(1) « Mais les champs de la Beauce avaient leurs cœurs, leurs âmes, leurs soins.... » (Vigny, *l'Esprit pur.*)

tions de famille qu'à la personne des princes, se donnant à lui-même sa parole qu'il descendrait dans la rue si le roi montait à cheval, manque de cela restant chez soi, et voyant le nouveau gouvernement s'installer sans en prendre grand souci.

Avant la révolution de Juillet, il avait publié un petit volume de vers (*Poèmes antiques et modernes*), un roman historique, *Cinq-Mars* (1826), une traduction d'*Othello* (1829), un drame, *La Maréchale d'Ancre* (1830). — Après 1830, il ne publia que des œuvres en prose : *Stello* (1832), *Grandeur et servitude militaire* (1835), un drame, *Chatterton* (1835).

Il cessa dès lors, non de produire, mais de publier. Il entra à l'Académie française en 1842. Il mourut le 17 septembre 1863, à Paris. Il laissait un court volume de vers (*Les Destinées*), publié en 1864, qui contient peut-être ses plus belles œuvres, et des notes personnelles réunies sous le titre de *Journal d'un poète* (1867).

Le comte de Vigny était né triste, désenchanté avant même d'avoir goûté à l'illusion, et fatigué de vivre avant d'avoir vécu. Il est le plus sincère, le plus profondément atteint et le moins illogique de la famille des René, des Lara et des Werther. La désolation de Chateaubriand n'est rien auprès de la sienne ; non pas que Chateaubriand ne soit point sincère, mais si la mélancolie est profonde en lui, encore est-il qu'il y échappe ; elle ne le prend point toujours et tout entier. Vigny en a été la proie. Le vrai tourment du mélancolique, qui est d'adorer l'idéal et de n'y pas croire, nul ne l'a si pleinement connu que lui, ni si constamment. Il lui était également impossible et de ne pas aimer la gloire, l'amour, le bonheur, la religion, et de croire à la gloire, à l'amour, au bonheur et à Dieu. Le blasphème est chez lui naturel

et il lui est douloureux. Il le trouve meurtrier, et il l'a aux sources mêmes de son être. Il le porte avec lui comme une maladie de cœur. Le dernier mot du poème *Le Mont des Oliviers* est d'un accent profond qui est déchirant. Son *Journal* est tout plein des cris d'une souffrance absolue, qui n'espère pas, qui n'espère pas même espérer. Qu'on se figure un Pascal sans le *pari*, qui ne veut point parier, et qui est convaincu que les dés sont pipés :

« Il n'y a que le mal qui soit pur et sans mélange de bien. Le bien est toujours mêlé de mal. L'extrême bien fait mal. L'extrême mal ne fait pas de bien. » — « Il est bon et salutaire... » Il y a donc quelque chose de bon et salutaire? Ecoutons : « Il est bon et salutaire de n'avoir aucune espérance.... il faut surtout anéantir l'espérance dans le cœur de l'homme. *Un désespoir paisible, sans convulsion de colère et sans reproche au ciel, est la sagesse même.* » L'espérance, comme toutes les croyances dont l'ensemble constitue l'idéal humain, est une des choses dont il sent douloureusement et la nécessité et l'inanité ; il la sent éternelle, et il la trouve lâche : « Pourquoi nous résignons-nous à tout, excepté à ignorer les mystères de l'Éternité ? A cause de l'espérance, qui est la source de toutes nos lâchetés... Pourquoi ne pas dire : Je sens sur ma tête le poids d'une condamnation que je subis toujours, ô Seigneur ! mais ignorant la faute et le procès, je subis ma prison. J'y tresse de la paille, pour oublier. » — Tresser de la paille pour oublier, et crier parfois contre le geôlier pour se consoler : « Que Dieu est bon ! quel geôlier admirable qui sème tant de fleurs dans le préau de notre prison ! » — « La terre est révoltée des injustices de la création, elle dissimule par frayeur... mais elle s'indigne en secret contre Dieu... Quand un contempteur de Dieu paraît, le monde l'adopte et l'aime. » — « Dieu voit avec

tions de famille qu'à la personne des princes, se donnant à lui-même sa parole qu'il descendrait dans la rue si le roi montait à cheval, manque de cela restant chez soi, et voyant le nouveau gouvernement s'installer sans en prendre grand souci.

Avant la révolution de Juillet, il avait publié un petit volume de vers (*Poèmes antiques et modernes*), un roman historique, *Cinq-Mars* (1826), une traduction d'*Othello* (1829), un drame, *La Maréchale d'Ancre* (1830). — Après 1830, il ne publia que des œuvres en prose : *Stello* (1832), *Grandeur et servitude militaire* (1835), un drame, *Chatterton* (1835).

Il cessa dès lors, non de produire, mais de publier. Il entra à l'Académie française en 1842. Il mourut le 17 septembre 1863, à Paris. Il laissait un court volume de vers (*Les Destinées*), publié en 1864, qui contient peut-être ses plus belles œuvres, et des notes personnelles réunies sous le titre de *Journal d'un poète* (1867).

Le comte de Vigny était né triste, désenchanté avant même d'avoir goûté à l'illusion, et fatigué de vivre avant d'avoir vécu. Il est le plus sincère, le plus profondément atteint et le moins illogique de la famille des René, des Lara et des Werther. La désolation de Chateaubriand n'est rien auprès de la sienne ; non pas que Chateaubriand ne soit point sincère, mais si la mélancolie est profonde en lui, encore est-il qu'il y échappe ; elle ne le prend point toujours et tout entier. Vigny en a été la proie. Le vrai tourment du mélancolique, qui est d'adorer l'idéal et de n'y pas croire, nul ne l'a si pleinement connu que lui, ni si constamment. Il lui était également impossible et de ne pas aimer la gloire, l'amour, le bonheur, la religion, et de croire à la gloire, à l'amour, au bonheur et à Dieu. Le blasphème est chez lui naturel

et il lui est douloureux. Il le trouve meurtrier, et il l'a aux sources mêmes de son être. Il le porte avec lui comme une maladie de cœur. Le dernier mot du poème *Le Mont des Oliviers* est d'un accent profond qui est déchirant. Son *Journal* est tout plein des cris d'une souffrance absolue, qui n'espère pas, qui n'espère pas même espérer. Qu'on se figure un Pascal sans le *pari*, qui ne veut point parier, et qui est convaincu que les dés sont pipés :

« Il n'y a que le mal qui soit pur et sans mélange de bien. Le bien est toujours mêlé de mal. L'extrême bien fait mal. L'extrême mal ne fait pas de bien. » — « Il est bon et salutaire... » Il y a donc quelque chose de bon et salutaire? Ecoutons : « Il est bon et salutaire de n'avoir aucune espérance.... il faut surtout anéantir l'espérance dans le cœur de l'homme. *Un désespoir paisible, sans convulsion de colère et sans reproche au ciel, est la sagesse même.* » L'espérance, comme toutes les croyances dont l'ensemble constitue l'idéal humain, est une des choses dont il sent douloureusement et la nécessité et l'inanité ; il la sent éternelle, et il la trouve lâche : « Pourquoi nous résignons-nous à tout, excepté à ignorer les mystères de l'Éternité ? A cause de l'espérance, qui est la source de toutes nos lâchetés... Pourquoi ne pas dire : Je sens sur ma tête le poids d'une condamnation que je subis toujours, ô Seigneur ! mais ignorant la faute et le procès, je subis ma prison. J'y tresse de la paille, pour oublier. » — Tresser de la paille pour oublier, et crier parfois contre le geôlier pour se consoler : « Que Dieu est bon ! quel geôlier admirable qui sème tant de fleurs dans le préau de notre prison ! » — « La terre est révoltée des injustices de la création, elle dissimule par frayeur... mais elle s'indigne en secret contre Dieu... Quand un contempteur de Dieu paraît, le monde l'adopte et l'aime. » — « Dieu voit avec

orgueil un jeune homme illustre sur la terre. Or ce jeune homme était très malheureux et se tua avec une épée. Dieu lui dit : « Pourquoi as-tu détruit ton corps? » Il répondit : « C'est pour t'affliger et te punir. »

C'est bien là le désespoir absolu, sans recours que le néant, et sans consolation que sa fureur même. Vigny est trop sincère pour se jeter, comme les demi-désespérés qui ne sont que des dégoûtés ou des rêveurs, dans le sein de la nature ainsi qu'en un refuge. Il ne dit pas comme Chateaubriant ou Lamartine : « *Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime.* » Plus logique dans son système de désespérance, il sait qu'elle n'invite et n'aime personne. Il « *en a peur* » et il « *la hait* » comme le reste (*Maison du Berger*).

A cette profondeur de désolation il rejoint les purs nihilistes comme Léopardi, plus intimement blessé que Léopardi lui-même; car Léopardi, quoi qu'on en ait pu dire très ingénieusement, semble bien avoir dans l'infirmité de sa complexion et les misères de sa vie des raisons *réelles* de tristesse, ce qui mêle encore au deuil une douceur, celle de se plaindre. La vraie misère morale (quand elle est sincère) est celle qui n'a pas de raison d'être, qui est parce qu'elle est née avec nous, maladie de l'âme incurable précisément parce qu'elle est sans cause extérieure, et a en elle-même son poison.

Mais encore, s'il n'est point de remède, au moins quel amusement? — C'en est un, affreux, mais sensible, que de jouir de sa douleur même. L'orgueil est ici le consolateur. C'est l'ennui se complaisant en lui-même ; *car l'orgueil est la forme altière de l'ennui* (Hugo). Vigny connaît ce divertissement misérable : « Il est mauvais et lâche de chercher à se dissiper d'une noble douleur pour ne pas souffrir autant. *Il faut y réfléchir*

et s'enferrer courageusement dans cette épée. » Et ensuite ? Ensuite il faudrait se taire ; car il n'y a pas de vanité plus vaine que la parole. Elle suppose que penser et sentir ne sont pas des vanités : « *Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse.* » Mais l'homme étant vain et lâche, dans le temps même où il est le plus convaincu de sa lâcheté, Vigny cédera au plaisir de s'amuser au jeu des idées, sans y croire. Il « tressera de la paille dans sa prison. » Il pensera, ce qui est ridicule sans doute, mais moins dangereux qu'agir : « Ce serait faire du bien aux hommes que de leur donner la manière de jouir des idées et de jouer avec elles, *au lieu de jouer avec les actions*, qui froissent toujours les autres. Un mandarin ne fait de mal à personne, jouit d'une idée et d'une tasse de thé. »

Un idéaliste sans croyances ; un penseur sans foi (profonde du moins) dans la dignité et l'utilité de la pensée ; un contempteur de l'action ; un nonchalant par système et un dégoûté par complexion ; un misanthrope qui étend sa misanthropie à la nature entière, et à son auteur ; un blessé et un désenchanté éternel, dont la seule joie a été de briser en lui tous les ressorts de la vie, ce qui explique non seulement l'amertume de ses œuvres, mais la rareté, la brièveté, le souffle court de ses œuvres, le geste las dont elles semblent porter la trace : voilà, presque sans réserve, presque sans aucune de ses heureuses inconséquences dont les désolés sont pleins d'ordinaire, le caractère et le tour d'imagination de cet homme, qui a été sincèrement, et presque sans attitude, ce que tant d'autres ont été pour faire figure dans le monde et avoir une singularité dans le port de tête.

Il vécut ainsi, triste et las, sans jeunesse, même à l'âge où, fatigués d'être vieux, beaucoup se reprennent à sou-

rire, et s'y excitent, par regret d'en avoir laissé passer le temps, et pour ne pas mourir sans avoir souri; très estimé, très honoré, salué très bas, peu ou mal aimé, et en souffrant orgueilleusement (*Colère de Samson*), un peu courbé sous ce châtiment des misanthropes qu'ils affectent de prendre pour une dignité, et qui est la solitude qu'ils font autour d'eux.

Le bonhomme malicieux qui s'appelait Sandeau disait à M. Doucet, lors de sa réception à l'Académie française: « Vous regrettiez tout à l'heure de n'avoir pas vécu dans la familiarité de M. de Vigny; consolez-vous: M. de Vigny n'a vécu dans la familiarité de personne, pas même de lui. » — A force de considérer et les hommes et les choses et ses propres sentiments, comme des amis trompeurs, il avait fini en effet par se créer partout une vaste solitude, qu'il retrouvait au fond de soi, et où il vivait, dans l'impossibilité et de la supporter, et de la peupler, et de la fuir.

Et maintenant ce jeu des idées qui a été, trop rarement, son divertissement ici-bas, voyons comme il l'a joué, et de quel air il a « tressé sa paille. »

II

SES IDÉES GÉNÉRALES.

Il a été pessimiste; cela est déjà dit par ce que nous avons rapporté de son caractère. Le pessimisme est une maladie morale qui n'empêche aucunement d'avoir du génie, et qui même peut être la moitié du génie, à la

condition qu'on ait l'autre. Uni à une grande imagination, il est même un ferment très puissant; car il n'est pas autre chose qu'une très vaste et très sombre conception de la vie. Il est très dangereux, même au simple point de vue de l'art, et sans plus nous occuper de sa valeur morale. S'il n'est pas très sincère, il est infiniment ridicule, comme une affectation et une attitude; même sincère, s'il s'associe à une intelligence médiocre, il est ridicule encore, parce qu'il mène à se lamenter sur de vulgaires infortunes, sur des peines dont tout le monde souffre, et a dès lors quelque chose d'enfantin qu'on ne pardonne qu'à l'extrême jeunesse. La nuance de « plaisant » que Molière a laissée à Alceste tient à cela, en quoi Molière s'est montré très profond moraliste ; et c'est la raison aussi du ridicule ineffable de certains pessimistes contemporains.

Mais chez un homme de grande intelligence et de forte imagination, le pessimisme n'est point plaisant. Il est d'une grandeur triste qui est artistique au plus haut degré. C'est le cas pour Vigny plus que pour aucun autre en notre siècle. Vigny était très intelligent. Dans son *Journal*, qui est la clef de toute sa pensée, il esquisse quelquefois en six lignes un système philosophique qui ferait honneur à un grand « penseur ». Il dit sans s'y arrêter davantage : « Chaque homme n'est que l'image d'une idée de l'esprit général. — L'humanité fait un interminable discours dont chaque homme illustre est une idée. » — Il a telle réflexion qui est un portrait, le portrait où de très grands hommes, un Montaigne, un illustre moraliste contemporain aussi, se reconnaîtraient tout entiers : « Parler de ses opinions, de ses admirations, avec un demi-sourire, comme de peu de chose, qu'on est tout près d'abandonner pour dire le contraire:

rire, et s'y excitent, par regret d'en avoir laissé passer le temps, et pour ne pas mourir sans avoir souri; très estimé, très honoré, salué très bas, peu ou mal aimé, et en souffrant orgueilleusement (*Colère de Samson*), un peu courbé sous ce châtiment des misanthropes qu'ils affectent de prendre pour une dignité, et qui est la solitude qu'ils font autour d'eux.

Le bonhomme malicieux qui s'appelait Sandeau disait à M. Doucet, lors de sa réception à l'Académie française : « Vous regrettiez tout à l'heure de n'avoir pas vécu dans la familiarité de M. de Vigny ; consolez-vous : M. de Vigny n'a vécu dans la familiarité de personne, pas même de lui. » — A force de considérer et les hommes et les choses et ses propres sentiments, comme des amis trompeurs, il avait fini en effet par se créer partout une vaste solitude, qu'il retrouvait au fond de soi, et où il vivait, dans l'impossibilité et de la supporter, et de la peupler, et de la fuir.

Et maintenant ce jeu des idées qui a été, trop rarement, son divertissement ici-bas, voyons comme il l'a joué, et de quel air il a « tressé sa paille. »

II

SES IDÉES GÉNÉRALES.

Il a été pessimiste; cela est déjà dit par ce que nous avons rapporté de son caractère. Le pessimisme est une maladie morale qui n'empêche aucunement d'avoir du génie, et qui même peut être la moitié du génie, à la

condition qu'on ait l'autre. Uni à une grande imagination, il est même un ferment très puissant; car il n'est pas autre chose qu'une très vaste et très sombre conception de la vie. Il est très dangereux, même au simple point de vue de l'art, et sans plus nous occuper de sa valeur morale. S'il n'est pas très sincère, il est infiniment ridicule, comme une affectation et une attitude; même sincère, s'il s'associe à une intelligence médiocre, il est ridicule encore, parce qu'il mène à se lamenter sur de vulgaires infortunes, sur des peines dont tout le monde souffre, et a dès lors quelque chose d'enfantin qu'on ne pardonne qu'à l'extrême jeunesse. La nuance de « plaisant » que Molière a laissée à Alceste tient à cela, en quoi Molière s'est montré très profond moraliste ; et c'est la raison aussi du ridicule ineffable de certains pessimistes contemporains.

Mais chez un homme de grande intelligence et de forte imagination, le pessimisme n'est point plaisant. Il est d'une grandeur triste qui est artistique au plus haut degré. C'est le cas pour Vigny plus que pour aucun autre en notre siècle. Vigny était très intelligent. Dans son *Journal*, qui est la clef de toute sa pensée, il esquisse quelquefois en six lignes un système philosophique qui ferait honneur à un grand « penseur ». Il dit sans s'y arrêter davantage : « Chaque homme n'est que l'image d'une idée de l'esprit général. — L'humanité fait un interminable discours dont chaque homme illustre est une idée. » — Il a telle réflexion qui est un portrait, le portrait où de très grands hommes, un Montaigne, un illustre moraliste contemporain aussi, se reconnaîtraient tout entiers : « Parler de ses opinions, de ses admirations, avec un demi-sourire, comme de peu de chose, qu'on est tout près d'abandonner pour dire le contraire :

vice français ». — Autre vice français et de tous les pays dans un certain état social : « L'élégante simplicité, la réserve des manières polies du grand monde, causent non seulement une aversion profonde aux hommes grossiers, de toutes les opinions, mais une haine qui va jusqu'à la soif du sang ». Il y a des partis considérables, des mouvements d'opinion, des révolutions qui n'ont pas besoin d'autre explication.

De cette amertume de cœur unie à cette pénétration d'intelligence sont nées les idées maîtresses et les sentiments permanents d'Alfred de Vigny. Une de ces idées, et celle qui a été la plus féconde en grandes œuvres, est que le génie est un don sublime et fatal qui emprisonne l'homme dans la grandeur, la solitude et la tristesse. C'est l'idée inspiratrice de *Moïse*, des trois épisodes de *Stello*, de la *Maison du Berger*. — Poussée plus loin, jusqu'à cette conception (contenue dans la précédente) que non seulement le génie, mais toute grandeur est contre nature, exclusive par conséquent du bonheur, et a une servitude comme rançon, la même idée lui inspire le premier épisode et le troisième de *Grandeur et servitude militaire*. (*Laurette*, *La Canne de jonc*.)

Cette idée est d'une grandeur incomparable. Si l'on s'avise de demander ce qui manque à cette magnifique *Mort de Socrate* de Lamartine pour laisser une impression profonde, on peut répondre que c'est cela. Elle a dicté à Vigny les plus beaux vers philosophiques qui aient peut-être été écrits en notre langue.

Je suis très grand, mes pieds sont sur les nations...
J'élève mes regards, votre esprit me visite ;
La terre alors chancelle et le soleil hésite ;
Vos anges sont jaloux et m'admirent entre eux.

Et cependant, Seigneur, je ne suis pas heureux.
Vous m'avez fait vieillir *puissant* et *solitaire*,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre...
M'enveloppant alors de la colonne noire,
J'ai marché devant tous, triste et seul dans ma gloire...
O Seigneur ! j'ai vécu puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.

. . . .
. . . . Marchant vers la terre promise,
Josué s'avançait pensif, et pâlissant,
Car il était déjà l'élu du Tout-Puissant. (*Moïse.*)

Voilà le premier stade, pour ainsi parler, de la conception de Vigny sur l'ensemble des choses : une multitude heureuse d'un bonheur misérable et honteux, fait d'imbécillité et d'inconscience ; — au-dessus d'elle des privilégiés du génie ou du devoir, pasteurs de peuples, penseurs, soldats, voués à l'infortune en compensation de leur grandeur.

Le second stade de sa pensée — je suis ici pour tout dire, et il faut trancher le mot — c'est la haine, une haine sans déclamation, où l'on sent la froide réserve du gentilhomme, qui peut échapper même au lecteur superficiel, mais très nette et profonde, contre l'auteur d'une si inconcevable injustice. Le monde est fait comme on vient de le voir ; mais le monde ainsi fait est une infamie. L'injustice est partout. Elle est dans la plus antique histoire de l'humanité, dans la Bible. Elle massacre des enfants (*La fille de Jephté*); elle punit l'innocent pêle-mêle avec le coupable, ce qui revient à dire qu'elle frappe l'innocent plus que le coupable (*Le Déluge*, avec cette épigraphe : « *Serait-il dit que vous fassiez mourir le juste avec le méchant?* »). Elle nous suit pas à pas comme un hôte (*Le Malheur*). — Il n'y a qu'une réponse à faire à la mysté-

rieuse puissance qui nous broie ainsi, c'est le silence. Il n'est point de cri de haine, de blasphème plus sinistre en sa sobriété, en sa simplicité calme que la fin du *Mont des Oliviers* :

Ainsi le divin Fils parlait au divin Père.
Il se prosterne encore, il attend, il espère ;
Mais il remonte et dit : « Que votre volonté
Soit faite, et non la mienne, et pour l'éternité. »
— Une terreur profonde, une angoisse infinie
Redoublent sa torture et sa lente agonie.
Il regarde longtemps, longtemps cherche sans voir.
Comme un marbre de deuil tout le ciel était noir;
La terre, sans clartés, sans astre et sans aurore,
Et sans clartés de l'âme, ainsi qu'elle est encore,
Frémissait. Dans le bois il entendit des pas,
Et puis il vit rôder la torche de Judas.

S'il est vrai qu'au jardin des saintes Ecritures,
Le Fils de l'Homme ait dit ce qu'on voit rapporté,
Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
Si le ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence,
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité.

Le troisième degré où Vigny s'arrête un instant est une considération stoïcienne des choses. — Oui, tout est mal : il faut en être bien convaincu et se taire. Le blasphème est trop évidemment une faiblesse et une vanité de plus. *L'abnégation* est la vertu du penseur et de l'homme fort. Les animaux nous l'enseignent. Ils meurent sans plainte (*La Mort du loup*) :

A voir ce que l'on fut sur terre, et ce qu'on laisse,
Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse.

. . . . Si tu peux, fais que ton âme arrive,
A force de rester studieuse et pensive,
Jusqu'à ce haut degré de stoïque fierté
Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
Gémir, pleurer, prier est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le sort a voulu t'appeler,
Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler.

De même le dernier mot de *Laurette* est « *abnégation;* » de même tout l'esprit de la *Canne de jonc* est servitude acceptée et silencieuse, acquiescement à la souffrance comme à une distinction, sentiment raffiné que les grands cœurs ont l'*honneur* de souffrir, « sentiment fier, inflexible, instinct d'une incomparable beauté, qui n'a trouvé que dans les temps modernes un nom digne de lui... Cette foi qui me semble rester à tous encore et régner en souveraine dans les armées, est celle de l'*Honneur*. »

Il reste un pas encore, que le pessimiste peut faire, s'il n'est pas méchant ; qu'il n'aime point à faire parce que, même s'il n'a point de méchanceté, il a toujours de l'amertume ; que La Rochefoucauld (voir son *Portrait* par lui-même) se défend d'avoir fait ; qui est pourtant le plus haut degré moral où le pessimisme puisse atteindre et son terme naturel s'il agit dans un cœur généreux du reste et bien placé : c'est un mouvement de pitié pour ces êtres que l'on voit les malheureux jouets d'une injuste et impitoyable rigueur. Pitié sombre et sans larmes, mais énergique et passionnée, qui est comme la forme généreuse et le bon côté de la colère. Quand l'indignation contre l'oppresseur n'a point sa source dans la pitié pour l'opprimé, il se peut qu'elle la fasse naître. C'est ici le cas.

Ce sentiment est infiniment poétique encore, détend ce qu'il y a de dur dans la doctrine, l'élargit, la transforme et l'épure. C'est lui qui a inspiré à Virgile le cri si profond et si pénétrant : « *Quæ lucis miseris tam dira cupido ?* » ; à Lucrèce le magnifique épisode du sacrifice d'Iphigénie. Il a dicté à Vigny quelques traits de *La Maison du Berger*. Il lui a enseigné cette grande et originale pensée, bien pessimiste, mais d'un pessimisme singulièrement élevé, que *ce n'est pas ce qui est éternel qu'il faut aimer, mais ce qui passe*, parce que c'est ce qui passe qui souffre. Ce n'est pas la nature, impassible et ironique, qu'il faut chérir, c'est l'homme : « J'ai vu la nature, et j'ai compris son secret,

Et j'ai dit à mes yeux qui lui trouvaient des charmes :
« Ailleurs tous vos regards, ailleurs toutes vos larmes ;
Aimez ce que jamais on ne verra deux fois. »
. . . .
Vivez, froide Nature, et revivez sans cesse...
Plus que tout votre règne et que ses splendeurs vaines,
J'aime la majesté des souffrances humaines ;
Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi.

C'est enfin à ce sentiment que se rattache la plus haute, la plus pure et la plus originale conception de Vigny, le poème de la pitié, et de la *pitié pour le mal* ; le péché aimé par l'innocence, parce que pour l'innocence le péché n'est que le plus grand des malheurs ; Satan aimé par un ange, parce que pour un ange le plus grand des coupables n'est rien autre chose que le plus misérable des malheureux (*Eloa*).

A ce dernier terme le cercle entier de la pensée pessimiste est parcouru. Du fond du désespoir le philosophe est arrivé au transport et au ravissement du pur amour.

Rien ne montre mieux la force et l'étendue de l'esprit philosophique chez Alfred de Vigny. Car toute doctrine philosophique complète et vigoureusement embrassée par un esprit puissant contient en ses conclusions le contraire de ses prémisses, et y amène par un vaste détour; ce qui revient à dire qu'une vraie doctrine philosophique explique tout, et circonscrit le monde moral tout entier dans le cercle de son évolution, à la condition que l'esprit qui l'a adoptée sache la voir en tout son ensemble. — Vigny a promené sur les choses un regard désolé, mais d'une pénétration, d'une étendue et d'une sûreté qui ne le cède à aucun autre.

III

L'ARTISTE. — CONCEPTION, COMPOSITION.

C'est le plus grand artiste du siècle qui pouvait naître d'un esprit ainsi fait. — Sans aucun doute. Si la conception de l'œuvre d'art était toute l'œuvre d'art, nul n'eût été plus grand que Vigny. Sa conception est presque toujours originale et presque toujours grande. Il a le don de l'*idée poétique*. Une idée poétique est une idée qui parle à l'imagination, et qui fait que la raison devient l'auxiliaire de l'imagination, ou sa complice, ou sa dupe.

La fatalité gouverne le monde antique, la responsabilité est la loi du monde moderne; un homme esclave du destin, c'est l'ancien; un homme libre luttant contre le destin, plus faible que lui, mais exerçant sa volonté contre lui, et méritant ou coupable selon qu'il cède ou

qu'il abdique, c'est le moderne : voilà une idée philosophique. — Il y a des êtres puissants et lourds, des déités aveugles, s'appuyant sur les hommes de tout leur poids, et sous elles les hommes vont rampant. Une croix monte du sol et étend ses deux bras sur le monde. Les sombres déesses s'envolent, et le ciel est libre. Pour toujours ? Non. Elles reviennent. Mais désormais dans chaque homme il *en est une autre* qui lutte contre elles, une *volonté* qui soulève le lourd filet aux poids de plomb ; et les déesses antiques, de tyrans qu'elles étaient, sont devenues des ennemis ; de principes de mort, principes de lutte ; c'est-à-dire source de vie, stimulants de l'espérance, conditions de l'honneur, de la dignité et de la gloire. Voilà une idée philosophique devenue idée poétique : c'est le poème *Les Destinées.*

Le monde est faux, la nature est insensible et cruelle. Il faut se réfugier dans la solitude, dans la contemplation sans espoir, et dans la pitié : voilà une idée morale. — Quittons le monde et allons à la nature, non comme à une consolation, mais comme à un spectacle. Plus de maison dans les cités, mais point de maison non plus, immobile, dans les campagnes. Habitons la *maison* roulante *du berger* ; transportons-la au gré du rêve et du désir ; suivons le soleil avec elle d'horizon en horizon, ne laissons point de trace où nous ne voulons point laisser de souvenir ; allons de spectacle en spectacle, en admirant, en oubliant, et en plaignant les hommes qui passent. Voilà une idée morale devenue une idée poétique. Ce qu'il fallait trouver, c'était la maison du berger.

Telle est la conception dans Alfred de Vigny. Elle est d'une qualité rare et précieuse, aussi éloignée que possible de la banalité, donnant l'idée de la poésie pure ; elle est originale, distinguée et profonde, comme un mythe de

Platon. J'ai indiqué l'idée philosophique d'*Eloa*, si grande en soi, et par elle seule. Mais la conception poétique où cette idée s'épanouit est plus belle encore. Cet ange qui aime Satan, ce n'est point un ange comme un autre, un ange biblique, soldat d'un Dieu terrible et exclusif; c'est un ange moderne, c'est — la voilà l'idée poétique, purement sublime — c'est une fille du Christ, née d'une larme tombée des yeux de Jésus. Comme il est naturel dès lors qu'elle soit la personnification même de la pitié ! Fille de celui qui tend l'autre joue, qui pardonne à la femme adultère, qui se sacrifie pour les hommes précisément parce qu'ils sont mauvais, elle est la pitié infinie, la folie de la miséricorde, qui ne comprend le mal que comme le plus affreux des malheurs, et qui, dans le délire qui la possède de se sacrifier au plus malheureux, cherche le plus criminel, et tout droit descend aux enfers. De son poids naturel la larme du Christ tombe sur le front de Satan. Il n'y a rien dans tout le monde poétique de plus beau qu'une conception pareille.

Que lui a-t-il donc manqué ? car encore on sent bien qu'il lui manque quelque chose, que l'impression définitive est forte, imposante, mais, pour ainsi dire, un peu trouble, mêlée de je ne sais quelle incertitude. Vigny laisse la sensation légèrement pénible du grand et de l'incomplet. — Ce qui lui a manqué, ce n'est certes pas l'imagination, c'est une certaine richesse et une certaine souplesse d'imagination.

Je dis une certaine richesse d'imagination : j'entends par là que Vigny est un incomparable créateur d'idées poétiques; mais qu'il en crée peu. Cinq ou six sentiments profonds, ceux que j'ai énumérés en traçant le

tableau de sa pensée, trouvant chacun une ou deux idées poétiques pour s'exprimer, c'est tout Vigny, en prose et en vers. Le renouvellement du génie, trouvant, même pour un fond permanent et invariable, des formes variées, renaissantes, s'engendrant les unes les autres, créant Eudore après René, le *Vallon* après le *Lac*, le *Titan* même après le *Satyre*, voilà ce qu'il n'a pas connu, ou très peu.

Je crois que cela tient au caractère *solitaire* de son imagination. Nul n'a eu si peu de rapports avec le monde extérieur qu'Alfred de Vigny. Or il ne faut jamais oublier que l'imagination n'est pas une mine ; elle est un moule et une forge. Le monde extérieur, spectacles, impressions, souvenirs, lectures, dépose dans l'âme du poète des matériaux qui y prennent une forme, un relief et un éclat particulier. La Fontaine lit, Lamartine écoute le vent, Hugo regarde ; puis ils laissent ce qu'ils ont recueilli en eux se transformer au creuset de leur âme, et ils produisent.— On dirait que Vigny ferme les yeux et les oreilles. Il se contente presque de penser. M. Montégut (1) dit qu'il sécrète sa poésie comme une perle. Il y a du vrai. Il en résulte qu'un des plus vigoureux penseurs parmi les poètes a peu produit. Quand il sort des quelques grands sentiments que j'ai indiqués, il est très inférieur. Le pur artiste, l'ouvrier qui se joue à son art, est peu fécond en lui et peu heureux. Son *esprit* est très pénible et entortillé (*Stello — la Veillée de Vincennes*). Il donne alors dans le coquet ou le joli, pour quoi il n'est point d'homme qui soit moins fait ; ou dans le mignard traversé de fausses profondeurs, ce qui laisse l'impres-

(1) A qui je suis très redevable pour tout cet article. — *Nos morts contemporains* (Hachette, 1883).

sion d'un opéra-comique solennel (*Quitte pour la peur*).

L'historien romancier chez lui est faux et assez froid, malgré des descriptions brillantes et de beaux portraits (*Cinq-Mars*). Croirait-on que quand il n'est plus soutenu par sa conception générale de la vie, si originale, quand il fait un poème quelconque, pour le seul plaisir de faire un poème, il devient plat? *Dolorida* est parfaitement banale dans le goût faux de 1820, et le *Bal* parfaitement commun dans le goût faux de 1780. L'une est du mauvais Deschamps, et l'autre du mauvais André Chénier. Il ne se relève (toujours les poèmes philosophiques mis à part) que quand ses souvenirs de soldat et son grand goût pour la poésie de la vie militaire reviennent le soutenir (*Le Cor — La frégate la Sérieuse*); ce qui se ramène encore à dire qu'il lui est très difficile de sortir de lui. Le poète complet doit sortir constamment de lui-même, à la condition d'y savoir rentrer quand il veut.

Je dis aussi qu'il lui manque une certaine souplesse d'imagination, ce qui est plus difficile à bien montrer. Cela se voit à ses incertitudes et à ses tâtonnements de composition. Il lui manque cette sûreté dans la conduite d'une œuvre qui est la marque de la souplesse de l'esprit, comme l'aisance dans la démarche révèle la souplesse du corps. Souvent il s'attarde, et plus souvent il tourne court, cela même dans ses chefs-d'œuvre. Dans *La Maison du Berger* il rencontre cette idée, toute secondaire (et qui même fait un peu disparate, en ce qu'elle distrait de l'idée générale, amène à oublier que la « maison du berger » est un symbole), cette idée que la maison roulante est un mode de locomotion bien plus poétique que les chemins de fer; et le voilà qui insiste, s'appesantit sur ce hors d'œuvre, écrit tout une diatribe, où il y a du reste des choses très brillantes, contre les locomotives ; d'où il suit

que la reprise de l'idée générale est ensuite singulièrement pénible, et longue, et un peu gauche. Un habile aurait détaché le fragment sur les railways, qui en valait la peine, et en aurait fait une pièce à part.

Ses fins de pièces sont souvent écourtées — je ne sais si elles ne le sont pas presque toutes — trahissent un manque d'haleine, et, ce qui est pire, une incertitude de la pensée. Voyez, à ce point de vue, *l'Esprit pur*, dont le début est si beau ; *la Colère de Samson*, d'une inspiration si forte cependant ; *la Sauvage* ; *les Destinées*, avec sa pensée générale si précise et si profonde, et sa conclusion confuse, même *le Mont des Oliviers*, même un peu *La Maison du Berger*. *Moïse* et *la Bouteille à la mer* sont peut-être les seuls dont la composition soit absolument sûre, sans défaillance et complètement satisfaisante pour l'esprit.

Eloa elle-même, et ce qui m'en coûte pour le dire n'est pas peu, *Eloa* est inférieure et presque infidèle à elle-même dans la dernière partie de son développement. Tant que le poète en est à cette conception de l'ange tombant par excès de sa pitié même, il est incomparable. Mais quand il amène Eloa en face de Satan, je ne sais si c'est moi qui ne comprends pas, mais il me semble que le poète perd de vue sa pensée même, et ne dit plus ce qu'il voulait dire. Satan fait une déclaration, ravissante de style, il est vrai, mais qui est d'un Don Juan ordinaire ; et quant à Eloa, *ce n'est plus par pitié qu'elle tombe*, c'est comme on tombe ordinairement :

Viens ! — M'exiler du ciel ? — Qu'importe, si tu m'aimes ?
. . . .
— Je t'aime et je descends. Mais que diront les cieux ?

« Que dira ma mère ? » Est-ce qu'il ne vous semble

point que ce n'est plus cela du tout? C'est la fille du Christ, Eloa, ce n'est pas la Marguerite de Faust. Je veux bien qu'elle aime, mais son amour ne doit être que la forme extrême, sublime et éperdue de la pitié. Elle doit aimer Satan (comme elle faisait au début), non pas *quoique* mais *parce que*, l'aimer comme les saintes folles du dévouement embrassent le lépreux, *à cause* de sa lèpre ; dire : Le crime c'est l'infini du malheur ; le ciel c'est l'infini de la miséricorde ; l'enfer doit disparaître dans un embrassement de la grâce ; je me jette à l'abîme pour le combler, comme Jésus s'est fait homme pour que l'homme fût à jamais purifié ; et tous les deux nous y réussirons, quand les temps seront révolus, par la vertu de notre sacrifice. En attendant nous nous sacrifions, dans un immense amour et une immense espérance. — Voilà *Eloa*, et ce n'est pas moi qui ai cette idée, c'est Vigny qui par tout le début du poème me l'a donnée. Ce n'est point ma faute si je ne la retrouve plus à la fin.

Il me semble que tout cela revient à dire que dans Vigny l'artiste est inférieur au poète, le metteur en œuvre inférieur au créateur d'idées poétiques. C'est une banalité que de remarquer que dans Hugo la mise en œuvre l'emporte infiniment sur la conception, voile parfois magnifiquement une certaine pauvreté de fond. C'est juste le contraire chez de Vigny. Il a des idées poétiques qui aboutissent mal ; il en a qui n'aboutissent pas. Il gagnera infiniment à passer dans ces odieux livres qu'on appelle les *morceaux choisis*, à être lu par fragments. Ce n'est pas un très bon signe : il est impossible de faire un recueil de morceaux choisis d'Homère ; la seule idée de le faire aurait quelque chose de criminel.

IV

L'ÉCRIVAIN.

Il n'est pas facile de définir Vigny comme écrivain. Ce ne serait pas assez de dire qu'il est inégal. Il ne se ressemble même pas à lui-même d'une pièce à l'autre. Il a l'air d'être de temps et de siècles différents. Voulez-vous du faux goût classique, du style de collège, des vers à la Delille? En voici; voici des vers par imitation, de la poésie d'écolier :

> Par ses cheveux épars une femme entraînée,
> Qu'entoure avec clameur la foule déchaînée,
> Paraît : *ses yeux brûlants au Ciel sont dirigés,*
> *Ses yeux; car de longs fers ses bras nus sont chargés.*

Encore ici est-ce Virgile qu'il imite. Mais le malheureux imitera Racine le fils :

> L'aveugle-né voyait, sans pouvoir le comprendre,
> Le lépreux et le sourd se toucher et s'entendre

Il appellera les nuages noirs « l'arsenal des orages » etc. — Voulez-vous du style de Gentil-Bernard, oui, chez le chantre d'Eloa? Vous en trouverez :

> Dolorida n'a plus que ce voile incertain...

Tout y est, depuis le « pudique matin » jusqu'à

« l'amour et sa main idolâtre, » qui n'ose pas rimer avec « albâtre », je le reconnais, mais qui rime avec « folâtre ». — Il a jusqu'à des périphrases sur les pendules, ce qui est la marque même, et comme le signe de ralliement des pseudo-classiques de 1760 :

Depuis que sur l'émail dans ses douze demeures
Ils suivent ce compas qui tourne avec les heures.

Il a un autre signe caractéristique, révélateur du poète malgré Minerve, que vous retrouverez chez tous les rimeurs du XVIIIe siècle, depuis La Motte jusqu'à Fontanes : c'est le génie de l'impropriété. Il parlera de couples dansants qui « *suspendent des repos balancés en mesure,* » qui « *troublés par leur groupe riant, dans leurs tours moins adroits se heurtent en criant*; » de la danseuse qui « *sème en passant les* bouquets *de sa tête*; » tout cela en moins de dix vers, inspirés par le spectacle de « *jeunes beautés* » qui dansent, pardon, je veux dire « *que la valse entraine dans son sphérique empire.* »

En ses plus beaux ouvrages, ce vice de l'impropriété dans l'expression le poursuit. Au milieu d'un strophe magnifique de la *Maison du Berger*, vous lisez :

Et leur main, à travers les ronces qu'ils entr'ouvrent,
Met aux coups mutuels le premier appareil.

Comprenez-vous bien?— Il parle quelque part de Bordeaux qui « *de ses longs quais parés de maisons neuves porte jusqu'à la mer ses vins sur deux grands fleuves.* » Où a-t-il vu cela? — Il y a de l'inexplicable chez de Vigny. On dirait que ses ouvrages ont été écrits par deux frères, dont l'un était un grand poète et un vi-

goureux penseur, mais très paresseux; l'autre, écrivain médiocre et suranné, et assez peu intelligent, complétait les ouvrages laissés inachevés par le premier, pratiquait des soudures, établissait des transitions, surtout finissait les pièces, le tout sans très bien comprendre.

Car, à côté de ces médiocrités, il y a des pages qui, même au seul point de vue du style, comptent parmi les plus neuves, les plus fortes et pleines, les plus purement belles de notre siècle et de toute notre littérature, et dans des genres très différents. On sait par les citations que j'ai déjà faites que le vers philosophique, sobre, vigoureux et grave, ramassant une pensée puissante dans une image courte, est un instrument que Vigny sait manier avec une sûreté merveilleuse :

Depuis le premier jour de la création,
Les pieds lourds et puissants de chaque Destinée
Pesaient sur chaque tête et sur toute action.

. . . .

Ces froides déités liaient le joug de plomb
Sur le crâne et les yeux des hommes leurs esclaves,
Tous errants, sans étoile, en un désert sans fond ;

Levant avec effort leurs pieds chargés d'entraves,
Suivant le doigt d'airain dans le cercle fatal,
Le doigt des Volontés inflexibles et graves.

Mais il y a aussi des vers d'un *sentiment* exquis, dont la douceur pénétrante fait songer au meilleur Lamartine, à Lamartine quand il est sobre :

Mais pourquoi vos discours m'inspirent-ils la crainte ?
Pourquoi sur votre front tant de douleur empreinte ?

Comment avez-vous pu descendre du saint lieu ?
Et comment m'aimez-vous, si vous n'aimez pas Dieu ?

Le charme mêlé à la grandeur, et qui circule comme une brise fraîche à travers *La Maison du Berger*, c'est cette pensée triste du poète qui, par moments, de la contemplation désolée des choses, se reporte sur une femme aimée, et alors trouve, avec le plus heureux contraste, des vers enlaçants et berceurs, où l'on sent que l'âme du poète se repose, s'endort volontairement, s'apaise en une dernière illusion :

Oh ! qui verra deux fois ta grâce et ta tendresse,
Ange doux et plaintif qui parle en soupirant ?
Qui naîtra comme toi portant une caresse
Dans chaque éclair tombé de ton regard mourant,
Dans les balancements de ta tête penchée,
Dans ta taille dolente et mollement couchée,
Et dans ton pur sourire amoureux et souffrant ?

. . . .

Mais toi, ne veux-tu pas, voyageuse indolente,
Rêver sur mon épaule en y posant ton front ?
Viens du paisible seuil de la maison roulante
Voir ceux qui sont passés et ceux qui passeront.
Tous les tableaux humains qu'un Esprit pur m'apporte
S'animeront pour toi, quand devant notre porte
Les grands pays muets longuement s'étendront.

Et la suite. Autant l'élégiaque qui n'est qu'élégiaque, le poète éternellement épris d'un sourire, d'un regard et d'une larme, est, même avec du talent, ennuyeux, affadissant et parfois ridicule ; autant il est d'un grand artiste d'associer à une pensée mâle, amère et triste, une gracieuse et tendre faiblesse de cœur ; à la condition que l'écrivain ait assez de souplesse pour trouver les styles

juste appropriés à des nuances de sentiment si diverses, et pour passer sans dissonance de l'un à l'autre. Vigny a parfaitement réussi à cela. L'effet est singulier et profond.

Enfin il ne faut pas oublier que, sans faste et sans fracas, il est très grand peintre des choses naturelles, peintre à la façon de ceux qui prêtent des sentiments aux choses, comme il convient à un philosophe, mais avec discrétion, avec vigueur aussi, avec largeur et plénitude, et une rare originalité. Voyez comme s'anime et vit d'une vie puissante cette « *bouteille à la mer* » portant la dernière pensée du navigateur, roulant de rivages en rivages...

> Les noirs chevaux de mer la heurtent, puis reviennent
> La flairer avec crainte, et passent en soufflant.

.... voyant les pôles, les royaumes noirs, toujours seule, inquiète et comme triste du secret qu'elle porte.

> . . . . Perdue
> Comme un point invisible en un mouvant désert,
> L'aventurière passe errant dans l'étendue,
> Et voit tel cap secret qui n'est pas découvert.
> Tremblante voyageuse à flotter condamnée,
> Elle sent sur son col que depuis une année
> L'algue et les goëmons lui font un manteau vert.

Tout, dans cette admirable pièce, donne l'impression forte de l'humanité énorme et aveugle à travers laquelle flotte au hasard, sans savoir si elle abordera jamais, une pensée précieuse, frêle et humble, imperceptible dans les immenses remous des forces brutales. Il a ce don, qui est le plus significatif, la marque propre du grand poète.

Sa pensée s'épanouit d'elle-même en une vision, et se présente à nous en un tableau. Peut-on mieux dépeindre l'état de demi-barbarie et de demi-civilisation où sont les peuples à notre époque que par ces images?

Les peuples tout enfants à peine se découvrent
Par-dessus les buissons nés pendant leur sommeil.
. . . .
La Barbarie encor tient nos pieds dans sa gaîne.
Le marbre des vieux temps jusqu'aux reins nous enchaîne,
Et tout homme énergique au dieu Terme est pareil.

S'il a exprimé magnifiquement le vide immense, le « désert mouvant » de l'humanité, c'est lui encore qui a le mieux fait sentir l'implacable et dédaigneuse sérénité de la nature éternelle. C'est bien sa voix puissante qu'on entend dans ces vers:

Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre,
A côté des fourmis les populations ;
Je ne distingue pas leur terrier de leur cendre;
J'ignore en les portant le nom des nations.
On me dit une mère et je suis une tombe.
Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe,
Mon printemps ne sent pas vos adorations.

Avant vous, j'étais belle et toujours parfumée;
J'abandonnais au vent mes cheveux tout entiers,
Je suivais dans les cieux ma route accoutumée,
Sur l'axe harmonieux des divins balanciers.
Après vous, traversant l'espace où tout s'élance,
J'irai seule et sereine, en un chaste silence;
Je fendrai l'air du front et de mes seins altiers.

Le second volume de Vigny a été écrit après Lamartine et Hugo, il est vrai; mais il ne faut pas oublier que

le premier a été écrit en même temps que paraissaient les *Méditations*. A cette date *Moïse*, *Eloa*, *la Neige*, *le Cor* sont de véritables révélations, et l'influence en a été très grande sur les générations qui ont suivi. Vigny était essentiellement personnel, *subjectif*, comme disent les Allemands. C'est sa qualité et son défaut. Il apportait en 1822 une pensée poétique, et dans ses bons ouvrages une forme nouvelle, inattendue, bien à lui, qui, même de loin, ne devait rien ni à Chateaubriand, ni à Bernardin de Saint-Pierre, ni à Rousseau, et qui ne ressemblait en rien à Lamartine. Remarquez que, tout de même, se remettant à écrire en vers dans sa vieillesse, son second volume ne se sent nullement ni d'Hugo, ni de Musset, ni de Gautier. Il était l'homme du monde le moins fait, non seulement pour imiter, mais pour être excité, éveillé, fécondé par la pensée des autres. De là la stérilité relative de son génie, le peu d'étendue de son œuvre, la concentration aussi de cette œuvre, se ramenant toujours à quatre ou cinq idées ou sentiments dont on sent bien qu'il est obsédé. Ce n'est pas peu qu'avoir un domaine, même restreint, qu'on puisse dire bien à soi. Le dernier mot qui revient quand on conclut sur lui est celui *d'original*; la dernière impression est celle d'une force solitaire, travaillant à l'écart, dans une grande tristesse et sous un ciel morne, sans hâte et sans bruit, produisant quelques fruits précieux et rares, à qui la matière a un peu fait défaut, et qui se l'est un peu refusée, à qui a manqué aussi le sourire, mais non la grâce.

VICTOR HUGO

I

SA VIE.

Victor Hugo est né à Besançon le 26 février 1802. Fils d'un général, il suivit d'abord son père dans le hasard des expéditions et des campagnes, en Italie, en Espagne, où il fut page du roi Joseph et élève au séminaire des nobles de Madrid. Vers l'âge de onze ans, il vint s'établir avec sa mère, séparée, à cette époque, du général, à Paris, dans le quartier, presque désert alors, du Val-de Grâce. C'est là qu'il grandit dans une liberté d'esprit et de lectures absolue, sous les yeux d'une mère extrêmement indulgente, assez insoucieuse à l'endroit de l'éducation. Il s'éleva tout seul, lut beaucoup, au hasard, s'éprit, dès quinze ans, à la fois de vers et de mathématiques, se préparant à l'École polytechnique et concourant aux *Jeux floraux*.

Couronné deux fois par cette société littéraire, nommé

par elle *maître ès jeux floraux* en 1820, distingué par l'Académie française en 1817, à l'âge de quinze ans, pour une pièce sur les « *Avantages de l'étude*, » s'essayant à une tragédie (*Irtamène*, dont on trouve quelques fragments dans *Littérature et Philosophie mêlées*), il comprit que sa vocation était toute littéraire, abandonna les mathématiques, et lança en 1822 les *Odes*. Il obtint une pension de 2,000 francs de Louis XVIII, peut-être pour son livre, peut-être pour un trait de générosité dont le Roi fut touché ; il se maria (1822), et ne songea plus qu'à marcher sur les traces de Lamartine qui était l'idole du jour.

Journaux (*Le Conservateur littéraire*), Romans (*Bug-Jargal*, *Han d'Islande*), Théâtre (*Amy Robsart* avec Ancelot, à l'Odéon, chute), Vers (*Ballades* et nouveaux recueils d'*Odes*) l'occupent jusqu'en 1827. A cette date, il donne *Cromwell*, grand drame en vers (non joué), avec une préface qui est un manifeste. En 1828 il écrit *Marion de Lorme*, drame en vers, qui est interdit par la censure, en 1829 les *Orientales*, en 1830 *Hernani*, joué à la Comédie française, acclamé par la jeunesse littéraire du temps, peu goûté du public.

La Révolution de 1830 donne la liberté à *Marion de Lorme*, qui est jouée à *la Porte-Saint-Martin* avec un assez grand succès. Dès lors Victor Hugo se multiplie en créations. Les recueils de vers et les drames se succèdent rapidement. En librairie c'est *Notre-Dame de Paris*, roman (1831), *Littérature et philosophie mêlées* (1834), *Feuilles d'automne*, poésies (1831), *Chants du crépuscule*, poésies (1835), *Voix intérieures*, poésies (1837), *Rayons et Ombres*, poésies (1840), *Le Rhin*, impressions de voyage (1842).—Au Théâtre, c'est *Le Roi s'amuse*, en vers (1832), représenté une fois, puis interdit sous prétexte d'allusion politique, *Lucrèce Borgia*, en prose (1833), *Marie Tudor*,

en prose (1833), *Angelo*, en prose (1835), *Ruy-Blas*, en vers (1838), *les Burgraves*, en vers (1843).

En 1841 il avait été élu de l'Académie française, après un premier échec. En 1845 il fut nommé pair de France. En 1848 il fut élu député de Paris à l'*Assemblée Constituante*, fonda le journal l'*Evénement* pour préparer sa candidature à la Présidence de la République, et devint un personnage politique. A la *Constituante*, il siégea parmi la droite et vota ordinairement avec elle. Peu soutenu dans sa candidature à la Présidence, mais réélu député de Paris, il siégea à gauche à l'Assemblée législative, se marqua énergiquement comme anti-clérical (Loi sur l'enseignement) et inclina peu à peu vers le groupe socialiste. Au 2 décembre 1851, il se mêla au mouvement de résistance, et dut prendre la route de l'exil.

Il se retira en Belgique, puis à Jersey, puis à Guernesey, refusa de bénéficier des amnisties, et ne rentra en France qu'en 1870. Pendant son séjour à l'étranger, il publia *Napoléon le Petit*, et écrivit *l'Histoire d'un crime* (1), pamphlets politiques en prose, *Les Châtiments* (1853), satires en vers contre les hommes de l'Empire, *Les Contemplations*, poésies (1856), la première *Légende des Siècles* (1859), *Les Misérables*, roman (1862), *William Shakespeare*, étude critique (1864), *Les Travailleurs de la mer*, roman (1866), *Les Chansons des rues et des bois*, poésies (1865), etc.

Revenu à Paris sous la troisième république, il vit le siège de 1870 et la guerre civile de 1871, qui lui inspirèrent l'*Année terrible*, poésies (1872). Il donna encore la deuxième *Légende des Siècles*, poésies (1877), l'*Art d'être Grand-Père*, poésies (1877), la troisième *Légende des Siècles*, poésies (1881), les *Quatre vents de l'esprit*, poésies (1882).

(1) L'*Histoire d'un Crime* a eté publiée en 1877.

Il avait été nommé sénateur par le collège électoral de Paris en 1876. Il parla peu. Il vota constamment avec la gauche. Ses opinions politiques d'alors étaient représentées par le journal *Le Rappel*, fondé vers la fin de l'Empire par ses parents et alliés. Il mourut le 22 mai 1885, « dans la saison des roses, » comme il l'avait prédit quinze années auparavant (1), à l'âge de 83 ans, comme Gœthe. Son corps fut déposé au Panthéon, après les funérailles les plus magnifiques que la France ait vues depuis Mirabeau. Il a laissé une grande quantité d'œuvres inédites qui paraîtront successivement. En 1886 on en a donné deux, *le Théâtre en Liberté*, et *la Fin de Satan*, qui n'ont rien ôté à sa gloire.

II

SON CARACTÈRE.

Rien ne serait plus facile à l'historien et rien ne lui serait plus agréable, avec la biographie idéale d'Hugo écrite dans toutes ses œuvres par lui-même, avec les persécutions de la censure avant et après 1830, avec sa ferme et noble attitude devant Charles X, avec son rôle de protecteur éclairé de la monarchie de Juillet, avec son exil, son martyre pour le droit, sous l'Empire, ses

(1) *Année terrible*, 1er janvier 1871.

appels à la clémence et sa pitié pour les vaincus depuis 1870, de construire un personnage de Plutarque, une sorte d'Agrippa d'Aubigné mêlé de Marc-Aurèle, stoïque, indomptable, généreux et doux, et ne cessant d'être tout devoir que pour être tout bonté. Ces portraits romanesques sont une tentation pour la plume. On en a fait, et de charmants, pour André de Chénier. Ils font plaisir à tout le monde. Mais il est probable qu'on nous demande la vérité.

La vérité est que Victor Hugo fut un caractère ordinaire et de moyen ordre. Il ne savait pas pardonner. Ses rancunes étaient terribles. Passe pour les hommes du second Empire que des cœurs très purs et très doux ont détesté. Mais parce que Veuillot l'a trouvé ridicule à la tribune, il l'insulte grossièrement dans sa mère ; parce que M. Nisard n'a pas trouvé ses vers bons, il écrit trente ans après : « Un âne qui ressemble à M. Nisard brait ; » mille traits de ce genre. Quand sa vanité était éveillée, elle le menait tout entier.

Il est juste d'ajouter qu'elle ne s'endormait jamais. Ce défaut ordinaire des artistes était en lui à l'égal de son génie, qui était immense. C'est encore par ce côté que Victor Hugo est un homme de l'humanité commune et moyenne. Il n'est pas altier et d'un orgueil sombre, comme Chateaubriand ou Byron ; il n'est pas fat et d'une coquetterie féminine d'enfant gâté, comme Lamartine ; il est épanoui en vanité comme un bourgeois. Il a une naïveté d'admiration pour lui-même qui ne raffine pas, qui ne se dissimule point, qui se rengorge. Il se compare tantôt à l'Atlas, qui porte un monde, tantôt au Mont-Blanc (1). Il se fait demander à quoi il s'occupe, et ré-

(1) *Deuxième Légende*, tome II, 25.

pond : « Je fais mon métier de flambeau. » Parlant d'Eschyle et du théâtre d'Athènes, il ne peut se tenir de faire le récit de la première représentation d'*Hernani* (1). Du reste n'admettant sur un homme de génie ni discussion, ni critique, ni emploi aucun de l'intelligence, attendu qu'un génie « est comme une montagne, qui est à prendre ou à laisser, » et qui faut « l'admirer comme une brute. » C'est l'intrépidité de bonne opinion du Français des classes moyennes, qui s'admire sans hésitation et veut qu'on l'admire avec discipline.

De là un trait de caractère fort curieux, et que je ne relève, comme je fais les autres, que parce qu'il a eu son influence sur ses ouvrages : l'absence complète du sentiment du ridicule, j'entends du ridicule où il s'expose. C'est plaisir de voir comme un Voltaire a l'instinct de son côté faible, se garde de toute attitude, de tout oubli qui prêterait à la dérision. Hugo, si soigneux de son attitude et de son personnage, n'oublie que cela ; mais il l'oublie toujours. On l'a parodié mille fois. S'il n'en avait eu cure, on comprendrait qu'il eût continué d'y donner prise. Mais il en souffrait cruellement, et ne s'obstinait que davantage à y donner matière. Dans ses plus belles œuvres, non seulement l'orgueil de son génie, ce qui est tout simple, et même fait plaisir, non seulement la vanité, ce qui s'excuse, mais la manie de s'étaler éclate tout à coup, comme un tic, à la joie de ses détracteurs, et à l'ennui de ceux qui l'admirent. De très belles choses, et voilà pourquoi je m'en plains, en sont gâtées. Il y a une vanité si désordonnée qu'elle prend mal les intérêts mêmes de la vanité.

C'est pour cela qu'elle assure à celui qui en est possédé

(1) *William Shakespeare.* Deuxième partie. Livre IV, 2.

un manque absolu de tact. Le manque de tact est presque la faculté maîtresse d'Hugo. Il croit que son entretien avec Charles X à propos de *Marion de Lorme* eût sauvé la monarchie si on l'eût compris ; il le croit, et rien de mieux ; mais il ne comprend pas qu'il est ridicule de le dire. Dans un très brillant discours à l'Assemblée législative, il est interrompu par les cris de la droite avec laquelle il siégeait un an auparavant, et il s'écrie : « Quoi ! je vous suis suspect ! — Mais, sans doute ! — Quoi ! je vous suis suspect ! *Vous le dites !* » Les rires éclatent. Il est stupéfait. Ce n'est pas de quitter la droite qui est un crime ; mais s'étonner, quand on l'a quittée, de lui être suspect, et le lui dire, qui est naïf.

Veuillot, avec toute l'exagération cruelle des représailles, dit une chose juste quand il lui reproche de donner dans le même recueil qui porte le deuil de sa fille (*Contemplations*) des confidences sur Mlle Rose, Mlle Lise, et la belle fille aux roseaux verts. Déjà dans une très belle pièce des *Feuilles d'automne* (1), il recommandait à sa fille, âgée de huit ans, de prier pour les courtisanes. Quelque soin qu'il ait eu de son attitude, il l'a compromise quelquefois par de brusques disparates du même genre. Ses thuriféraires furent dans un mortel embarras en 1865 quand il lança les *Chansons des rues et des bois*, œuvre charmante, mais trop gaie pour un homme qui depuis quinze ans s'était établi dans le personnage « d'homme devoir, » de « souffle des douleurs » et de « bouche du clairon noir. » C'était l'écho d'une proscription pleine de bonne humeur. « *Habemus facetum exsulem.* » Veuillot eut à la fois le bon goût littéraire de les trouver remarquables, et la cruelle malice d'en faire l'éloge. Ce genre d'infirmité morale se

(1) *La Prière pour tous*, III, vers 23.

voit mieux dans un exemple. Hugo pleure la fille d'un de ses amis, Claire P. (1). Il y a là des choses ravissantes de grâce virginale, un peu maniérée, mais exquise, puis, tout à coup :

Son père, le sculpteur, s'écriait : « Qu'elle est belle !
Je ferai sa statue aussi charmante qu'elle...
Je la contemplerai pendant des mois entiers...
Ce bloc prendra sa forme éblouissante et rare ;
Elle restera chaste et candide à côté...
On dira : « Le sculpteur a deux filles : Beauté
Et Pudeur ; Ombre et Jour ; la Vierge et la Déesse ;
Quel est cet ouvrier de Rome ou de la Grèce
Qui trouvant dans son art des secrets inconnus,
En copiant Marie, a su faire Vénus? »

Il y aurait à plaindre celui qui ne trouverait pas là quelque chose de sensiblement répugnant.

Grosse vanité, manque de tact et inconscience du ridicule, ces défauts pris en leur ensemble s'appellent d'un nom qu'il faut bien prononcer pour être clair: c'est le pédantisme. Hugo est plein de ce travers qu'il aurait pu éviter, puisqu'il n'était pas pour lui une fatalité de profession. Son discours à l'Académie française, ses préfaces, son *William Shakespeare*, ses *Réponses à un acte d'accusation*, ses *Quelques mots à un autre* (*Contemplations*, I, 1, 26 ; voir le dernier vers, incroyable) sont infectés de cette maladie de rengorgement et de bouffissure. De vives sympathies, toutes prêtes, en ont été effarouchées, détournées de lui. Même quand on l'admire, il prend soin qu'on se refuse à l'aimer. Ses ennemis en profitent aisé-

(1) *Contemplations*, II, 5, 14. (Ne pas confondre : il y a dans le même volume « *Claire* » et « *Claire P.* ».)

ment. *Ibo* est un poème admirable. Que fait Veuillot? Il feint d'être exaspéré de la prétention et de la pose qu'on sent en effet sous ce beau langage. Pour faire oublier le poète, il montre l'homme derrière, et dès qu'il y réussit, (et la faute de l'auteur est que ce soit facile), le charme est rompu. Les hommes d'un vrai goût s'y prennent justement à l'inverse. Ils s'obstinent à oublier l'homme, ne s'en occupent non plus que s'il avait vécu il y a dix siècles et n'eût point parlé de lui, et alors peuvent admirer. Le tort d'Hugo c'est qu'il s'est arrangé de manière que cet effort d'abstraction soit extrêmement difficile.

Ce qui ramène un peu à lui cette sympathie dont, malgré tout, l'artiste le plus sublime a toujours un peu besoin, ce sont ses sentiments d'homme de famille, qu'à travers certaines erreurs, il a, en somme, toujours gardés, et qui, malgré l'affectation fréquente de la forme, ont un accent sincère où l'on ne se trompe point. C'est surtout, et je voudrais y insister, sa magnifique ardeur, infatigable, à son travail, sa passion pour son métier, non pas tant de flambeau, mais d'artiste. A travers quelques écarts de jeunesse égarés dans son âge mûr, il a bien travaillé, tous les jours, constamment, sans relâche, comme un bon ouvrier de l'art. D'autres ont pris et quitté et repris la plume. Il savait très bien que le respect de l'art consiste à ne jamais le quitter. J'aime même son dédain pour l'amendement des œuvres anciennes, et son mot très vaillant : « On doit corriger ses anciens ouvrages en en faisant de meilleurs. » Le secret est là de son *progrès continu,* presque jusqu'au terme, dans une carrière littéraire de soixante-dix ans (1).

(1) Exactement soixante-neuf, de sa quatorzième année à sa quatre-vingt-troisième, égale à celle de Gœthe, et même un peu plus longue.

A essayer de voir son caractère dans son ensemble, on se figure une âme insuffisamment élevée, et même assez ordinaire, dépaysée dans un grand génie, comme un homme du commun dans une grande place, et y contractant des défauts de parvenu. Tel un bourgeois un peu mesquin et un peu vain, devenu grand fonctionnaire. Le malheur, dans ce cas, c'est que les défauts du bourgeois gâtent le fonctionnaire lui-même dans ses manières, son attitude, sa représentation. Ce n'est pas pour une autre raison que j'en ai parlé.

III

SON ESPRIT.

Par définition les pédants n'ont pas d'esprit. C'est parce qu'ils n'ont pas d'esprit qu'ils sont pédants, et parce qu'ils sont pédants qu'ils continuent de n'en pas avoir. Cela est vrai, sauf restriction. Il faut reconnaître que l'esprit véritable, celui qu'ont La Fontaine, Molière, Voltaire, Henri Heine, Victor Hugo, n'en a aucune trace. Mais il en est un autre, inférieur je crois, auquel pourtant on ne peut guère refuser le même nom, qui ne consiste point en bon sens vif aiguisé de malice, mais en tour inattendu d'imagination bouffonne. Il est la gaîté de l'imagination, comme l'autre est la gaîté de la raison. Il consiste en une certaine verve de fantaisie débridée et aventureuse. Il aime les contrastes étranges et imprévus entre les idées, et court droit au paradoxe, à la parodie, aux grandes idées habillées en style trivial, aux trivialités dites d'un

ton noble. Il aime les contrastes imprévus et étranges entre les mots, et il arrive vite aux allitérations, aux jeux de mots, à toute une syntaxe heurtée et disloquée. A son sommet c'est le bouffon, en sa région moyenne c'est le burlesque, en ses bas-fonds c'est le calembour. Il y en a dans Arioste, dans Shakespeare, dans les *gracieux* du théâtre espagnol. J'en ai signalé des traces dans notre théâtre du XVI[e] siècle (1). Les hommes de 1830 ont beaucoup de cet esprit-là. Gautier (*Les jeune France*) en donne de véritables modèles. Balzac réussit à le rendre inférieur à lui-même. Victor Hugo en a toutes les formes, depuis les plus basses jusqu'aux moins basses. Songez au quatrième acte de *Ruy Blas*, très amusant ; à certaines *chansons des rues et des bois* (« as-tu déjeuné, Jacob ? » — « Que votre sainfoin soit béni »), assez fades : à *Zénith et Nadir* (*Quatre Vents*), insupportable.

Cet esprit n'est pas toujours à dédaigner. Il est quelquefois une forme de la satire assez stimulante, et qui a du montant. Ne songez point au contre-sens volontaire que fait Hugo sur le mot d'où il part, et laissez-vous aller à la farandole des images :

« Il est réservé, il est discret. Vous êtes tranquille avec lui ; il n'abuse de rien. Il a une qualité bien rare : il est *sobre*. — Qu'est ceci? une recommandation pour un domestique? Non, c'est un éloge pour un écrivain. Une certaine école a arboré de nos jours ce programme de poésie : *sobriété*. Il semble que toute la question soit de préserver la littérature des indigestions. Autrefois on disait fécondité et puissance ; aujourd'hui l'on dit tisane... Soyez de la société de tempérance. Un bon livre de critique est un traité sur les dangers de la boisson.

(1) *La Tragédie française au XVI[e] siècle* (Hachette, 1883).

Défense de hanter le cabaret du sublime... Passez votre vie à vous retenir. »

Etc., etc. Car Hugo n'est jamais « sobre », et le propre de ce genre d'esprit est précisément l'intempérance. De même dans la *Réponse à un acte d'accusation* (1) et dans *A propos d'Horace* (2), des images inattendues et fantasques éclatent comme des fusées bariolées : « *J'ai mis le bonnet rouge au vieux dictionnaire.* » — « *J'ôtai du cou du chien stupéfait son collier d'épithètes.* » — « *L'emphase frissonna dans sa fraise espagnole.* » — « *J'ai de la périphrase écrasé les spirales* ».— « *Sur le Racine mort le Campistron pullule* » (excellent). — On rencontre encore souvent cette forme de *la satire par le grotesque* dans *Napoléon le Petit*, livre qu'on ne lit déjà plus, parce que c'est une œuvre de circonstance ; mais dont il faudrait tirer quelques pages, superbes de vraie éloquence, ou étincelantes d'ironie.

Mais, remarquez-le, cet esprit est relativement facile, et, en son fond, il est très vulgaire. Le heurt des mots entrechoqués d'une main vive et très habituée au vocabulaire en fait presque tous les frais. C'est pour cela, encore qu'il n'y ait aucune raison de le proscrire, qu'il est un danger quand on n'en a pas d'autre. L'esprit bouffon mène à dire des choses amusantes; mais l'esprit vrai mène surtout, ce qui est bien plus important, à ne pas dire de sottises. Et l'esprit bouffon, non surveillé par l'esprit vrai, a parfois une autre suite, désastreuse, qui est de se prendre au sérieux. Il arrive que Victor Hugo prend pour une idée, et quelquefois pour une découverte, une fantaisie que lui souffle le démon burlesque qui est

(1) *Contemplations*, I, 1, 7.
(2) *Ibid.* I, 1, 13.

son génie familier. C'est alors qu'il s'écrie : « *Nomen, Numen, Lumen,* » très sérieusement, ou que, voyant la lune se lever, il dit avec gravité : « Dieu officie, et voici l'élévation. » Le passage du burlesque qui s'amuse au burlesque qui devient dupe de lui-même et se prend subitement pour une métaphysique, est très sensible dans cette jolie *Réponse à un acte d'accusation* que nous citions tout à l'heure. Dans toute une première partie, d'un badinage un peu lourd, mais amusant en somme, le poète s'égaie. « Allons ! oui ! dit-il, je suis un affreux perturbateur. J'ai déchaîné l'émeute dans la langue française et terrorisé Batteux. J'ai été le « buveur du sang des phrases. » Voilà-t-il pas une grosse affaire ? » Puis, tout à coup, il se ravise : « Mais, oui ! c'est une grosse affaire, et j'ai tort d'en faire un jeu. Car qui délivre le mot, délivre l'idée, et qui délivre l'idée affranchit les hommes, et c'est ainsi que Théophile Gautier est un continuateur de la Révolution française ; et *le mot c'est le verbe, et le verbe c'est Dieu*, d'où il suit que tout homme qui remplace une périphrase par une métaphore est un Christ. » Il ne dit guère moins. Il a perdu pied. Il a subi la fascination d'une plaisanterie qu'il a faite jusqu'à la prendre pour un Sinaï (1). C'est dans ces cas, et malheureusement dans quelques autres, que le mot féroce de Veuillot : « *Jocrisse à Pathmos,* » ne semble que dur. On a très bien dit que l'esprit ne suffit à rien, et sert à tout. On pourrait même dire qu'insuffisant en toute chose, il est nécessaire en toute chose, même dans le génie, qu'il empêche de déraisonner. Or de l'esprit,

(1) Voyez encore les plaisanteries de Mascarille éclatant brusquement dans un passage du plus sublime ton : « *Le Tonnerre n'y put tenir, il éclata.* » — « Et l'hiver se tenant les côtes sur le pôle », tout au milieu du *Satyre.*

Hugo en a, mais d'un certain genre ; et il a le genre d'esprit qu'on a d'ordinaire quand on n'en a pas assez.

Pourquoi relever un défaut de dixième ordre chez un homme qui a des facultés de premier rang ? — Parce que ces facultés ont presque constamment souffert du voisinage de ce défaut ; parce que ce sont leurs défauts qui limitent les hommes, et qu'en ce moment je m'attache surtout à fixer les limites d'Hugo, ne sachant pas d'autre méthode pour définir que de délimiter.

IV

SA SENSIBILITÉ.

La sensibilité n'est point nécessaire à un grand poète. Un des plus grand poètes modernes, Gœthe, en a eu fort peu. On a beaucoup exagéré celle d'Homère, réelle pourtant, et celle de Virgile qui n'est point infinie. Ceux qui s'attachent à démontrer que Victor Hugo n'en a pas, quand même il serait vrai, n'auraient rien prouvé contre lui. Toutefois il ne faut pas croire qu'elle soit chose absolument négligeable dans les arts littéraires. Le « *Dulcia sunto* » d'Horace reste vrai. Il en est à peu près de la sensibilité dans l'art comme de la moralité, et pour les mêmes causes. La préoccupation ou d'attendrir ou de moraliser est *nuisible* dans les arts plastiques. Elle détourne l'esprit de la contemplation de la forme, qui est tout l'objet des arts du dessin ; elle fait de la peinture ou de la sculpture littéraire, ce qui est une forte erreur. Le souci ou de moraliser ou d'attendrir, dans

les arts littéraires, s'il n'est pas nécessaire, est à sa place, et, contenu dans une certaine mesure, est utile. La raison en est que le poète peint des âmes et non plus des corps, et que les aimer et les faire aimer, les admirer bonnes ou les souhaiter meilleures, est un exercice naturel de ses facultés de penseur. La moralité et la sensibilité rentrent dans l'esthétique littéraire, parce que l'art littéraire est un art psychologique.

Ce qui est vrai, en général, c'est qu'il ne faut pas que la sensibilité domine, parce que, en sa qualité de passion, quand elle domine, elle absorbe tout. J'ai cherché ailleurs (1) à montrer que si Saint-Simon n'a que des parties de grand artiste, c'est qu'il sent avec trop de force pour maîtriser ses grandes facultés de peintre. Il faut, dans les arts littéraires, un homme capable de sentir fortement, et capable aussi de se prêter seulement à sa sensation, de manière à s'en retirer à temps pour la peindre, fraîche encore, mais non plus tyrannique, comme il ferait un objet extérieur. Gœthe (qui d'ailleurs ne sent vraiment pas assez) est admirable pour cela. Hugo aussi.

Mais prenons garde à l'autre excès qui est non plus de trop sentir pour bien rendre, mais de ne pas sentir du tout, et pourtant de vouloir peindre. C'est un défaut commun à notre siècle. Chateaubriand a si magnifiquement étalé les souffrances du cœur, que tous nos auteurs ont voulu se faire honneur d'une grande âme navrée, comme les gentilshomme de 1640 se faisaient gloire d'une grande passion. On en aurait voulu à un poète de 1830 de ne point chanter ses amours, bon gré mal gré qu'en eût

(1) *Les Grands Maîtres du 17e siècle.* (Lecène et Oudin, 1886. Nouvelle édition.)

son cœur. Or, comme a dit très bien Boileau, « c'est peu d'être poète, il faut être amoureux, » et comme le fait remarquer très justement un critique contemporain (1), « une grande passion est aussi rare qu'un grand génie. »

Les observations qui précèdent feront comprendre pourquoi la sensibilité d'Hugo semble si inégale. Il a eu les deux défauts, et il a atteint le point de perfection indiqué plus haut. Il lui arrive d'être trop emporté par sa passion, par la colère par exemple, pour pouvoir donner à sa passion l'air et la forme artistiques. — Il lui arrive de peindre des passions qu'évidemment il sent très peu, et alors d'être froid. — Et il arrive enfin qu'il a senti, fortement et profondément, puis que, juste au moment où le sentiment est assez fort encore pour être pleinement embrassé, mais assez calmé pour pouvoir être transformé en œuvre d'art, il l'a saisi et fixé dans une forme que le génie lui inspire ; et alors il n'y a rien de plus beau dans toute la littérature française, et peut-être dans toute la littérature moderne, que telle élégie de ce prétendu impassible.

Ce qu'il a peu senti, alors qu'il fallait absolument le sentir pour le bien exprimer, ce sont les passions de l'amour. On disait couramment de son temps : « Les femmes n'aiment pas Victor Hugo. » C'est qu'il n'est pas du tout le poète des femmes. Très certainement il n'a pas connu la passion d'un Catulle (2), ou seulement d'un Tibulle, ou même d'un Racine qui n'aimait guère, mais qui aimait à être aimé, d'où vient qu'il a fait parler mal ses amoureux et admirablement ses amoureuses.

(1) M. Brunetière.

(2) Comparez « Aimons toujours ! aimons encore !... » (*Contemplations*, et I, 2, 22), à « *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus !* »

Remarquez, ce qui est bien significatif, que ses vers de jeunesse ne sont pas des vers d'amour, chose à peu près prodigieuse dans la vie des poètes, et même de tous les hommes. A peine une ou deux pièces, très courtes, et qui semblent des poésies de salon, dans les *Odes et Ballades*. Rien, ce me semble, dans les *Orientales*. Il faut arriver aux *Feuilles d'automne* (il a trente ans), et surtout aux *Voix intérieures* et *Rayons et Ombres* (il a près de quarante ans), pour trouver le Victor Hugo amoureux, ou qui feint de l'être. Très probablement il obéissait à une mode du temps bien plus qu'à un mouvement de son âme.

Mais quand les vers d'amour ne sont pas des vers d'amoureux qui est poète, ils peuvent être beaux ; ils sont ennuyeux. Ils tombent vite dans ce qu'on peut appeler la sensibilité de romance. Les romances sont des élégies écrites par des gens qui ne sentent rien à l'usage de ceux qui feignent de sentir. Une foule de petites pièces d'Hugo (1) sont des romances proprement écrites, et il semble le comprendre, car il en est qu'il intitule, presque irrévérencieusement, *Guitares*.

Quand il n'est pas simple facteur de guitares, il s'en tire d'autre sorte et très habilement ; car il sait son métier. C'est à savoir par le lieu commun poétique ou par la riche peinture du *cadre* de l'amour. La *Tristesse d'Olympio* est un développement sur la fragilité des amours humains au sein de la nature indifférente, et, considérée comme telle, est un belle chose. Dans *Passé* (2),

(1) Les vers d'amour des *Feuilles d'automne*, des *Voix intérieures*, des *Chants du crépuscule* et à peu près toute l'*Ame en fleur* des *Contemplations*.

(2) *Voix intérieures*, XVI.

le procédé qui consiste à détourner l'attention du tableau sur le cadre est très curieux. On se promène dans un vieux parc du temps de Louis XIII. Le poète montre à celle qui l'aime le vieux château, délaissé et triste, qui fut jadis plein de rires, de chansons, de beaux seigneurs et de belles dames et d'aventures galantes. — « *Et je vous dis alors.....* » Et il ne lui dit pas grand chose. Et il a raison ; car ce qui l'intéressait, lui artiste bien plus qu'amoureux, c'était le château noir dans l'incendie du soleil couchant, et le parc au branchage austère, et les dames du temps jadis, et les « manteaux relevés par la longue rapière », et de tout cela il a fait une résurrection exquise.

De même le poème V de l'*Ame en fleur* (*Contemplations,* I) : « *Hier le vent du soir...* » : dix vers d'un rythme ravissant, mais, comme sentiment, celui de la « nature amoureuse » plutôt que du cœur ému.

Vers la fin (1), dégagé des influences de la mode de 1840, il a donné sa vraie note amoureuse, très originale, quelque chose de joyeusement sensuel, et de maniéré avec un peu de lourdeur, du Gentil-Bernard coloré et bariolé, d'un mauvais goût affriolant et savoureux, vrai régal des curieux de style, sans l'ombre d'amour vrai.

Où il sent trop vivement, au contraire, à dépasser la mesure, qui est l'art même, et qu'ailleurs il connaît si bien, quoi qu'il en dise, c'est dans les emportements

(1) Je prends toujours comme date approximative de l'œuvre la date de publication. L'artiste est responsable de son ouvrage au moment où il le donne, et du reste le travail de mise au point qui donne le ton définitif précède toujours de peu l'impression. Ajoutez que dans l'espèce personne ne peut se tromper aux pro cédés et à la manière des *Chansons*, qui datent cette œuvre de la même époque que les *Contemplations*.

de la colère. *Les Châtiments* ont des parties merveilleuses, où Hugo dépasse tout, où il recule les limites connues de la poésie éloquente, où il invente presque (je dis presque, songeant à *d'Aubigné*) un nouveau genre : la *satire lyrique*, l'imprécation sacrée, la vraie *Némésis*. Il en est d'autres où ce qu'il n'avait pas assez tout à l'heure, l'émotion profonde, la vibration nerveuse, il l'a trop. L'injure, qui est une chose parfaitement belle et très artistique quand elle est à la fois sincère et maîtresse sûre de ses effets, parfois ici ne se contient plus, se prodigue, se répète, piétine furieusement sur elle-même, s'étrangle et s'étouffe, bégaie dans une grimace. Il est trop furieux ; la tension terrible des nerfs s'achève en pamoison. La pamoison n'est artistique que quand elle sait la manière de se servir d'elle-même, et se surveille en feignant de s'abandonner.

Il le sait bien, et il est si artiste qu'après une explosion de véhémences un peu monotones et, à parler franc, ennuyeuses, il se ramène lui-meme à l'art, et s'écrie, trouvant dans un retour à l'amour du beau un effet de contraste admirable : « J'en ai assez....

Oh ! laissez ! laissez-moi m'enfuir sur le rivage !
Laissez-moi respirer l'odeur du flot sauvage !
Jersey rit, terre libre au sein des sombres mers...
L'écume jette aux rocs ses blanches mousselines.
Par moments apparaît au sommet des collines,
Livrant ses crins épars au vent âpre et joyeux,
Un cheval effaré qui hennit dans les cieux ! »

Ce qui n'empêche pas que la moitié des *Châtiments* ne soit que fureurs haletantes, et vocabulaire d'injures à la

Vadius. Je sais bien que cela est sincère, et c'est ce qui fait que, si c'est fatigant, du moins ce n'est pas froid. La passion vraie, même vulgaire, a beaucoup de puissance sur les hommes. J'ai vu des lecteurs, lettrés, recevoir comme la secousse physique du fameux début : « *Ah ! tu finiras bien par hurler, misérable !* » C'est un cri. Un cri franc, qui ne sent pas trop l'intonation théâtrale, émeut toujours. Tout compte fait, cela est encore préférable aux « guitares. »

Mais il est un cas où la sensibilité d'Hugo n'est ni factice, ni contestable au point de vue de l'art pour être trop violente. Il a aimé ses enfants, et... mais remarquez déjà ceci. Il a aimé ses enfants. Nous en sommes tous là, direz-vous. Nous, sans doute, hommes d'humanité moyenne et proches voisins de la bonne loi naturelle. Mais les artistes n'en sont pas tous là, il faut le savoir. Montaigne ne les aime point ; La Fontaine non plus, ni Rousseau, ni tant d'autres aussi, qui se sont gardés de les aimer en s'abstenant d'en avoir. Hugo, par le tour de sa sensibilité, comme par bien d'autres traits, est bien l'homme de la bonne moyenne, au gros de l'armée humaine, avec des sentiments francs et droits, et point trop raffinés. Il a aimé ses enfants, les a chantés en jolis vers (*A des oiseaux envolés — Lorsque l'enfant paraît...*) ; puis, quand il les a perdus, il a été tout franchement déchiré, comme un brave homme, secoué d'une rude douleur de plébéien, terrassé comme un homme robuste par un gros chagrin qui s'abat sur lui ; puis enfin, ce moment revenu de demi-sérénité, qui est le temps propice pour que le sentiment devienne matière d'art, de sa douleur il a fait des œuvres incomparables, qui n'ont plus rien d'analogue ni avec ses chansonnettes d'amour, ni avec ses imprécations de proscrit, qui sont

au rang de tout ce qu'un sentiment profond a inspiré jamais à un grand artiste : PAUCA MEÆ (1).

Là comme tout est vrai, et en même temps, comme tout est admirablement disposé pour l'effet artistique ! A peine (car dans ces modernes, il semble impossible que la mesure exquise ne soit pas toujours un peu dépassée,) à peine quelques traits un peu puérils (« *Oh ! la belle petite robe Qu'elle avait, vous rappelez-vous ?* ») — Mais que de choses vraiment senties, trouvant la langue et le mouvement et le tour qui leur sont absolument propres !

> Elle avait dix ans, et moi trente;
> J'étais pour elle l'univers.
> Oh! comme l'herbe est odorante
> Sous les arbres profonds et verts!
>
> . . . .
>
> Lorsqu'elle me disait : « Mon père! »
> Tout mon cœur s'écriait : « Mon Dieu ! »
>
> . . . .
>
> Doux ange aux candides pensées,
> Elle était gaie en arrivant.... —
> Toutes ces choses sont passées
> Comme l'ombre et comme le vent!

Il y a là le poème complet de la douleur vraie, toutes les phases successives du grand deuil profond : d'abord l'accablement, l'anéantissement de l'homme sous un coup d'une puissance supérieure, qui lui semble aveugle, à laquelle il ne peut rien comprendre sinon qu'elle le frappe et qu'il en est comme écrasé (« *Il est temps que je me repose...* »); — puis les souvenirs, les visions du passé, quand

(1) *Contemplations*, tome II, livre IV.

l'âme, incapable encore de penser, s'est reprise assez pour s'enfermer dans sa douleur et trouver un charme amer à s'en repaître : elle était jolie ; elle était douce ; elle m'aimait, nous étions heureux ; puis, quand le cœur a épuisé cette douceur de la tristesse et n'a plus rien où se prendre même en sa douleur, nouvel accablement et chute profonde au fond de soi, plus lourde et plus sombre encore que la première :

J'ai bien assez vécu. . . . .

Puisque l'espoir serein dans mon âme est vaincu ;
Puisqu'en cette saison des parfums et des roses,
O ma fille ! j'aspire à l'ombre où tu reposes,
Puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu.

. . . .

Maintenant, mon regard ne s'ouvre qu'à demi ;
Je ne me tourne plus même quand on me nomme ;
Je suis plein de stupeur et d'ennui, comme un homme
Qui s'éveille avant l'aube et qui n'a pas dormi.

Je ne daigne plus même, en ma sombre paresse,
Répondre à l'envieux dont la bouche me nuit.
O Seigneur ! ouvrez-moi les portes de la nuit,
Afin que je m'en aille, et que je disparaisse !

— Puis enfin (ah ! cette phase-là !) quand l'âme, meurtrie encore et désolée, mais plus calme parce que tout se calme, et que c'est notre infâme misère, mais aussi notre pitoyable réconfort, que le désespoir s'apaise à durer, quand l'âme redevient plus douce aux choses, plus sereine, peut regarder autour d'elle, voir les champs, la mer, le ciel ; alors le sentiment chrétien s'offre et s'insinue, sinon comme une consolation, du moins, ce qui est d'une

vérité profonde, comme une forme de l'apaisement. L'homme se dit que c'est une impiété peut-être d'accuser parce qu'il souffre et de maudire parce qu'il semble maudit (*A Villequier*, première partie) — mais qu'il faut pourtant qu'on lui pardonne, parce que c'est trop pour sa petitesse qu'un si grand coup du bras infini, et trop pour sa pauvre raison que cet effet étonnant du grand mystère (*A Villequier*, fin). Et cette fois, sauf, à mon gré, quelques longueurs, je ne vois pas de mot pour exprimer complétement la beauté de cette inspiration du cœur, de la raison et du génie:

. . . .
Maintenant qu'attendri par ces divins spectacles....
Je reprends ma raison devant l'immensité ;

Je viens à vous, Seigneur, père auquel il faut croire ;
Je vous porte, apaisé,
Les morceaux de ce cœur tout plein de votre gloire
Que vous avez brisé ;

Je viens à vous, Seigneur! confessant que vous êtes
Bon, clément, indulgent et doux, ô Dieu vivant!
Je conviens que vous seul savez ce que vous faites,
Et que l'homme n'est rien qu'un jonc qui tremble au vent;
. . . .
Je conviens à genoux que vous seul, père auguste,
Possédez l'infini, le réel, l'absolu ;
Je conviens qu'il est bon, je conviens qu'il est juste
Que mon cœur ait saigné, puisque Dieu l'a voulu !
. . . .
. . . .
Les mois, les jours, les flots des mers, les yeux qui pleurent
Passent sous le ciel bleu ;
Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent ;
Je le sais, ô mon Dieu!

Dans vos cieux, au delà de la sphère des nues,
Au fond de cet azur immobile et dormant,
Peut-être faites-vous des choses inconnues
Où la douleur de l'homme entre comme élément.

. . . .

Veuillot jette un cri d'admiration et d'émotion à cette première partie du poème. Je ne sais pourquoi il trouve moins belle et moins chrétienne la seconde, qui est aussi touchante, et qui exprime précisément dans une admirable mesure la plainte « soumise » et humble, telle qu'il me semble qu'elle est permise au croyant. Les chrétiens qui ont souffert en jugeront : « Considérez, mon Dieu, dit le poète, que si c'est une punition, je ne pouvais pas l'attendre aussi rude (c'est là qu'il y a peut-être un défaut d'humilité, mais presque insensible) ; considérez que la douleur aveugle, et puis qu'elle est plus forte que nous, qui sommes faiblesse.....

Ne vous irritez pas que je sois de la sorte,
O mon Dieu! cette plaie a si longtemps saigné!
L'angoisse dans mon âme est toujours la plus forte,
Et mon cœur est soumis, mais n'est pas résigné.

. . . .

Voyez-vous, nos enfants nous sont bien nécessaires,
Seigneur; quand on a vu dans sa vie, un matin,
Au milieu des ennuis, des peines, des misères,
Et de l'ombre que fait sur nous notre destin,

. . . .

Apparaître un enfant, tête chère et sacrée,
Petit être joyeux,
Si beau, qu'on a cru voir s'ouvrir à son entrée
Une porte des cieux ;

Quand on a vu, seize ans, de cet autre soi-même
Croître la grâce aimable et la douce raison,
Lorsqu'on a reconnu que cet enfant qu'on aime
Fait le jour dans notre âme et dans notre maison,

Que c'est la seule joie ici-bas qui persiste
De tout ce qu'on rêva,
Considérez que c'est une chose bien triste
De le voir qui s'en va!

L'office d'historien littéraire a ses ennuis. Je voudrais en ce moment lire et relire *Pauca meæ*, venant de m'apercevoir que je ne le sais pas encore par cœur; et il me faut, pour être complet, poursuivre, dire non seulement que Victor Hugo ne s'est pas toujours maintenu à cette hauteur, ce qui est trop évident, mais que, pour les choses de sentiments comme pour d'autres, il a, plus tard, changé en procédés d'atelier ce qui avait été émotions de foyer et de sanctuaire. C'est là ce qui justifie presque les délicats trop raffinés qui ne veulent pas de sensibilité en art. Sans doute ils pensent que ces choses sacrées du cœur ne sont belles que quand elles sont sincères, et qu'à devenir matière d'art, à être maniées pêle-mêle avec des rimes rebelles et des ratures, elles perdent, sinon leur sincérité, du moins quelque chose de leur pudeur. Je crois tout au moins qu'il faut beaucoup de réserve et de scrupule en cela, et je n'aime pas l'artiste qui, sachant *qu'il réussit le sentiment*, s'en fait un genre et une matière. *Pauca meæ* isolé au milieu de toute l'œuvre d'Hugo eût été très imposant. Il est trop revenu sur ces sujets, a trop étalé son foyer, comme lui-même. Il y a là une délicatesse qui lui manquait. De belles choses encore. Dans *A celle qui est restée en France*, par

exemple, quand le père s'approche des lieux où dort la morte, ce cri sublime :

O souvenirs ! ô forme horrible des collines !

Mais que de puérilités, que de *faux naïf*, que d'efforts pour bégayer sous prétexte d'être tendre, que de babil à la *bébé*, sans naturel, et que de peines prend le plus grand poète français du siècle pour rivaliser avec Gustave Droz dans *Petit Paul* (sauf quelques beaux traits), dans l'*Art d'être grand-père*, même dans *Claire P.*, même dans *A la mère de l'enfant mort !* Dire à une mère qui a perdu son enfant : « vous ne lui avez pas assez fait entendre :

Que, tant qu'on est petit, la mère sur nous veille,
Mais que plus tard on la défend ;
Et qu'elle aura besoin, quand elle sera vieille,
D'un homme qui soit son enfant,

cela est très beau et très noble ; mais ajouter :

Hélas ! vous avez donc laissé la cage ouverte,
Que votre oiseau s'est envolé !

cela est joli ; et le pire langage à tenir à une mère en deuil est de lui dire de jolies choses. De même dans *Claire P.* la jeune fille morte qui est au ciel :

......et dit aux anges sous leurs voiles :
« Est-ce qu'il est permis de cueillir des étoiles ? »

La sensibilité d'Hugo est quelquefois profonde et puissante, quelquefois violente et impuissante à se soumettre

aux lois de l'art, souvent indigente, froide, et alors factice, laissant à sa place s'introduire le maniéré, les petits sourires faux et les petits gestes mièvres.

L'homme que nous étudions commence peut-être à se dessiner. Robuste, taillé en force, né pour vivre quatre-vingt-trois ans, et avoir à cet âge une « agonie de taureau » de huit jours ; sanguin ; un peu peuple (1), avec des colères violentes, peu de tact, peu de mesure, une puissance de travail et de persévérance incroyable, une inconscience du ridicule étonnante ; — un peu bourgeois, avec des vanités mesquines, du pédantisme, des ambitions au-dessous de lui, des rancunes, pas assez d'esprit, du goût pour la politique, des calembours ; — une sensibilité bien plébéienne par certains côtés, qui sont les bons, profonde et âpre, à sanglots, pour un deuil domestique ; bourgeoise aussi par d'autres côtés, un peu froide dans les choses d'amour, un peu sensuelle dans les choses de galanterie, un peu façonnière dans les consolations, les confidences, les tableaux enfantins ; — âme vigoureuse d'un homme des moyennes classes, bien douée en somme, à laquelle les finesses, les délicatesses, certaines pudeurs, certains dédains nobles, certaines distinctions, des faiblesses mêmes qui sont des grâces, tout ce qui est aristocratique dans le sens élevé du mot, ont manqué. — Dans cette âme ainsi faite, quelle intelligence s'est formée et quelle imagination s'est épanouie ; dans cet homme quel penseur est né, et quel artiste, c'est ce qui reste à chercher.

(1) Dans sa complexion, point dans ses manières qui étaient très polies. Mais dans la vie publique, dans les œuvres, la complexion reparaît.

V

SES IDÉES GÉNÉRALES.

Il y a une contradiction, qui n'est qu'apparente, dans Hugo, quand on l'étudie au point de vue des idées. On voit très vite qu'il en a peu, et que même il ne les aime pas, ni les hommes qui en ont ; et en même temps on le voit qui en parle sans cesse, toujours exaltant les « penseurs, » les « grands esprits » et les « vérités sublimes. » Cela se concilie pourtant assez bien.

Il a peu d'idées, il est vrai. Dans tous les genres littéraires où il en faut, de fortes, précises et réfléchies, il est infiniment faible : dans l'histoire, dans la critique, dans les pensées et maximes. Son *Mirabeau* n'est que brillant, et ne donne aucune idée de Mirabeau, sinon de ses gestes, de sa stature et de son visage. Son *William Shakespeare* est le comble du vide. « *Littérature et philosophie mêlées* » est un livre à peu près ridicule. — Il n'aime pas les idées. Dans les livres que je viens de citer, s'il n'en a pas, du moins il rencontre sur sa route celles des autres. Il pourrait s'en inquiéter, les examiner, au moins les citer. Il les évite. Pourrait-on supposer un livre sur Mirabeau où il ne fût pas question des idées de Mirabeau sur la constitution politique de la France? Imaginerait-on un livre sur Shakespeare où il n'y eût rien ni sur la psychologie ni sur la philosophie de Shakespeare? Croirait-on qu'on ait pu écrire un livre sur la Révolution de 1830 où il n'y eût pas un mot de l'état social de la France en 1830? Il en est pourtant ainsi.

L'idée glisse sur Hugo. Il la comprend. Il ne la prend pas. Il n'en est pas curieux. Il la laisse tomber. La moindre image fait mieux son affaire.

Il n'aime pas ceux qui ont des idées. Lui qui se plaît, en prose et en vers, à faire des nomenclatures de noms illustres, il ne cite jamais (ou il cite très indifféremment et au hasard de la rime, sans y insister) les noms des philosophes, des historiens, des hommes de pensée, Descartes, Leibnitz, Spinoza, Kant, Montesquieu. *Le mouvement scientifique lui est inconnu* (songez à Lucrèce, à Virgile ; à Gœthe, qui est au courant de toute la science, et la devance). Il a fait une plaisanterie vulgaire sur Darwin, et c'est tout (1). En revanche, il aime les puérilités, cite l'opinion de Jérôme Cardan sur l'escarboucle qui a la double réfraction, pour en conclure que le génie est une escarboucle, et affirme à peu près sa croyance aux tables tournantes (2).

C'est une banalité que de dire qu'il est faible moraliste, et connaît peu l'homme, que ses héros de roman ou de drame ne sont pas vivants, n'ont rien de concret et de complexe, sont seulement les magnifiques porte-voix de sa muse sonore, et, à ce titre, creux comme des trompettes (3). — Eh ! qu'importe ? — Il n'importerait pas, en effet. Il est bon, il n'est nullement nécessaire qu'un poète ait des idées. Homère n'en a pas. Hugo n'avait qu'à se laisser aller à sa prodigieuse faculté de voir, de composer, de peindre et de rythmer pour être ce qu'il est, un artiste supérieur. Mais les pentes de son

(1) *Deuxième Légende*, II, France et Ame.
(2) *William Shakespeare*, II, 1, 3 ; *Ibid.* I, 2, 1.
(3) Il faut faire une légère réserve pour *Esca* dans les *Quatre vents de l'Esprit*.

caractère, la vanité, le pédantisme, le menaient précisément à avoir du poète une idée tout autre, en désaccord avec son génie. Il a cru toute sa vie que le poète était un apôtre, ou un Orphée, un pasteur d'âmes, un « flambeau, » tenu d'avoir des idées, toutes les idées qui éclairent et améliorent le monde, et de résumer en lui les forces de la civilisation. Ce n'est pas se figurer ainsi le poète qui est une erreur : car il y a des poètes de ce genre, et je ne comprends pas sur ce point les railleries lourdes de Veuillot et les malices légères de M. Weiss ; c'est croire que Victor Hugo avait cette vocation-là qui est s'abuser.

Mais c'était chez lui idée fixe. Il l'a eue dès ses commençements, et de plus en plus tenace jusqu'au terme. On la trouve dans ses préfaces des *Odes*, dans sa préface de *Littérature et Philosophie mêlées*, dans son *Discours à l'Académie française*, dans « *Fonctions de poète* » (*Rayons et Ombres*), partout. Vers 1830, et jusque vers 1845, il avait pour procédé habituel d'encadrer un petit recueil de poésies familières et aimables entre un prologue austère et un épilogue solennel où les questions sociales étaient saluées gravement, et d'écrire en tête d'un livre de douces élégies : « Le moment politique est grave... » — Innocente manie, mais qui l'a conduit à essayer d'avoir des idées. Et comme ce n'était pas dans le tour naturel de son esprit, il a pris successivement celles d'alentour, reflétant brillamment les pensées des générations qu'il traversait, sans en approfondir aucune, et sans les faire siennes par un travail de concentration et de réflexion. Il l'a dit lui-même, et l'a exprimé très heureusement par une brillante image : « Tout, dit-il,

Fait reluire et vibrer mon âme de cristal,
Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore (1).

C'est bien cela. Il vibre au vent qui souffle, et plus fort au vent plus violent. Ses changements politiques, par exemple, que lui ont assez sottement reprochés ses adversaires, ne sont que des modifications de son aptitude à refléter. Mais ils prouvent bien que ses idées ne sont que des reflets. Car ses idées sont toujours celles de tout le monde à telle date, mais *toujours un peu en retard*. — Ses idées générales de 1822 à 1830 (*Odes*, *Préfaces*, *Journal... d'un jacobite* dans *Littérature et Philosophie*) sont celles de Chateaubriand ;—ses opinions de 1831 (brusquement) sont celles qu'avait *le Globe* en 1826. — Puis sous Louis-Philippe, il est libéral, mais religieux, volontiers chrétien, avec des mépris pour Voltaire, ayant vers 1840 la philosophie que les Français des classes moyennes avaient vers 1830. — Il est républicain conservateur et porté sur la liste de la droite en 1848, et républicain radical en 1849. Il donne seulement alors dans les colères anti-cléricales, qui sont une marque plutôt du bourgeois de 1845 (Michelet et Quinet au Collège de France) que du bourgeois de 1850 ; — et comme il a été républicain après Lamartine, il devient socialiste après Pierre Leroux et vaguement panthéiste après Jean Reynaud (2). — Une fois là, cependant, il s'arrête, reste dans le même état d'esprit jusqu'à sa mort. Il a cinquante ans. Le pli est pris.

Absolument sincère en tout cela, n'ayant jamais eu,

(1) *Feuilles d'automne*, I.
(2) Peut-être aussi, mais je n'en suis pas bien sûr, après Gœthe. J'aurai l'occasion d'y revenir.

quoi qu'on dise, d'autre ambition, tenace du moins et prolongée, que celle de sa gloire, sincère au point que les opinions et idées qu'il a, il croit *les avoir eues*. Ses « j'*ai dit*, j'*ai vu* » de *Ecrit en* 1846 (*Contemplations*, II) sont très curieux à cet égard. Comme, au moment où il publie cette pièce (1855), il s'occupe de socialisme, d'histoire au point de vue populaire, de libération intellectuelle et morale, d'extinction du paupérisme, etc., ayant dans l'esprit les *Misérables* et la *Légende*, ces idées qui le sollicitent, il croit les avoir eues *avant* 1846, et c'est en parlant de son œuvre d'avant 1846 qu'il dit : « J'*ai* plaidé pour les petits, j'*ai* demandé la grâce universelle, j'*ai* voulu résorber le bagne par l'école, j'*ai* rêvé tous les progrès, j'*ai* mis en liberté l'amour, j'*ai* réhabilité le forçat et la prostituée, et j'*ai été* républicain », toutes choses dont il n'est pas question, ou d'une manière bien indirecte, dans ses livres de 1830 à 1848. Au temps où il parle, il voit ainsi son œuvre passée, tant à la fois il est sincère, et sensible à l'impression du moment.

On conçoit que des idées qui ne sont qu'un phénomène de réfraction sont toujours un peu inconsistantes. Victor Hugo n'est presque jamais obscur, quoi qu'on en ait dit ; mais il est flottant, parce qu'il est superficiel. On hésite devant une idée de lui, non parce qu'elle est trop abstruse, mais parce qu'on s'attend à une pensée profonde, qu'il l'annonce, qu'on veut la trouver, et qu'on la cherche. Jusqu'aux *Contemplations* son procédé dans les pièces philosophiques consistait à disposer l'appareil d'une dissertation, à poser un grand problème... et à s'esquiver (*Pensar Dudar*, *Que nous avons le doute en nous*, *Pente de la rêverie*, etc.). A partir des *Contemplations*, les artifices par lesquels il se persuade à lui-même qu'il a une grande idée originale, sont plus compliqués. Par la

solennité du ton, l'air prophétique, la mise en scène apocalyptique, il se fait illusion sur l'importance de l'idée, souvent commune. Voulant présenter son système sur l'éducation, il débute ainsi : « *Quand les sociétés difformes sentiront leur front se redresser dans l'enfant mieux compris, quand on saura la loi de croissance des aigles...* » Pour en arriver à dire (c'est la seule idée saisissable) qu'il faut remplacer *le magister noir* par *l'instituteur lucide*, sans qu'on puisse savoir pourquoi le magister n'était pas lucide et ce qui empêchera l'instituteur d'être noir (1).

Dans un dialogue avec son esprit (*Bouche d'ombre — Contemplations*, II) il vient d'exprimer cette idée, qui est intéressante, mais qui n'est pas nouvelle, que notre monde est mauvais, mais qu'il appartient pourtant à la création, parce que Dieu a créé le bien et le mal. Il s'interrompt pour se dire à lui-même :

> « O sombre aile invisible à l'immense envergure !
> Esprit ! Esprit ! Esprit ! » m'écriai-je éperdu.

Sosie disait plus simplement : « Peste ! où prend mon esprit toutes ces gentillesses ? » — Et ceci est bien un procédé ; car tout le long de cette même pièce, il suspend des raisonnements, un peu connus depuis Malebranche, sur la nécessité où était le monde contingent d'être imparfait pour pouvoir être, par des « *O profondeur !* » et des étonnements de ne « *s'être point encore évanoui.* » — « On n'en peut plus ! on pâme ! »

C'est ainsi qu'il fait illusion, à lui-même au moins, sur une philosophie qui n'est point méprisable, mais qui n'est ni originale, ni pénétrante, qui rappelle un peu le

(1) *Contemplations*, I, 1, 13.

collège, et qu'un critique contemporain (1) a spirituellement appelée une « métaphysique rudimentaire. » Elle consiste, dans ses traits généraux, en croyance en Dieu, personnel, distinct de l'infini (2) ; en une sorte de panthéisme naturaliste, nonobstant (3); en une métempsychose rémunératrice et vengeresse qui met les âmes des bons dans les êtres purs et les âmes des méchants dans les êtres maudits (4); en croyance au libre arbitre humain (5); peut-être au progrès moral indéfini (6).

Cela n'est pas très lié, et peu importe; mais surtout ce n'est point creusé. Gœthe, dont peut-être Hugo s'inspire dans le *Satyre*, encore qu'assez éclectique, et dédaigneux de « se contenter d'une seule façon de penser », est un autre panthéiste et un autre naturaliste que Victor Hugo. Celui-ci, très bien guidé par son génie, aime surtout une idée générale très simple, très claire, même un peu commune (*Abîme*) et susceptible d'une amplification très brillante; mais mal inspiré par son amour-propre, il la prend pour une idée originale et prodigieuse, et à force de la croire compliquée, il réussit parfois à l'embrouiller. Il a, par exemple, un poème symbolique assez ingénieux, *la Chouette* (*Contemplations*, I). La chouette morte, clouée à une porte, songe au Christ, crucifié aussi par les hommes. Il était comme elle, « chouette immense de l'amour » ; entré dans la nuit humaine, il faisait la guerre aux ennemis ténébreux de l'homme, aux vices, aux mensonges, à tout le noir essaim de l'ombre. On l'a

(1) M. Jules Lemaître.
(2) *Deuxième Légende*, II, Abîme — Le Titan.
(3) *Première Légende*, le Satyre.
(4) *Contemplations*, II. Bouche d'ombre.
(5) *Ibid.*
(6) *Contemplations*, II. Ibo.

crucifié. — Voilà une idée poétique. Le symbole est exact, neuf, clair, bien suivi ; l'étrangeté même en relève la saveur, et, d'ailleurs, les vers sont très beaux. Par deux ou trois traits Hugo le brouille sans la moindre raison. La chouette dit : « Lui qui faisait le bien, il souffre, comme moi qui faisais le mal » ; et ailleurs : « les hommes persécutent *le bien, le mal, la griffe* et *l'aile.* » Voilà qui nous gêne. Est-ce décidément un symbole ou une opposition ? Il fallait choisir. La chose en soi est très limpide ; une hésitation de l'auteur, ou je ne sais quel raffinement, l'altère ici et là.

Le plus souvent ses idées philosophiques non seulement sont un peu banales en leur fond (jamais dans la forme) ; mais, en vérité, ne sont que des mots. Comme il aime les interminables nomenclatures de grands hommes il aime aussi à entasser, dans des énumérations brillantes des *titres* d'idées, sans en écrire le chapitre. Il dit : Liberté ! Justice ! Humanité ! Progrès ! sans nous dire assez quel est *son* progrès, quelles *sa* liberté et *sa* justice, ce qui seul importerait, il nous semble. *Ibo* est une ode d'un mouvement merveilleux. Mais les idées de *Ibo*, ces idées à la conquête desquelles le poète s'élance d'un transport si magnifique, quelles sont-elles ? C'est « *Justice, Amour, Foi, Raison, Beauté, Idéal, Liberté, Droit.* » Voilà qui est bien ; mais il faudrait définir un peu tout cela, d'une indication rapide au moins, parce que ce sont choses qui ne vont point de soi ensemble, et que les hommes ont quelquefois opposé la raison à la foi, le droit à l'idéal, la beauté à la raison, et la justice à l'amour ; d'où il suit que de cette ode il reste le souvenir d'un bel élan lyrique, mais non pas d'une idée d'ensemble. Laisser les deux à la fois était possible.

J'en dirai autant de *Plein ciel*, si beau, du reste, comme

poème. L'idée générale de *Plein ciel*, un peu banale, et à l'usage des classes moyennes, comme toujours, mais très acceptable, et pouvant fournir un beau thème, est l'idée du progrès humain (symbolisée dans l'invention des ballons dirigeables). Voici toutes les idées de détail, textuellement relevées et avec scrupule : « *Avenir*, *Vertu*, *Science*, *Droit*, *Raison*, *Fraternité*, *Religion*, *Vérité*, *Amour*, *Juste*, *Grand*, *Bon*, *Beau*, *Paix*, *Civilisation*, *Progrès*, *Ordre vrai*, *Liberté dans la lumière*. » Cela fait un beau fracas philolophique; mais qui ne sent que mieux vaudrait indiquer ce que l'auteur voit sous deux ou trois de ces mots, que d'entasser ainsi les grands vocables généraux sous chacun desquels il n'est pas un lecteur qui ne voie autre chose que son voisin ? Comparez (non pas comme valeur esthétique, je le sais bien, mais, pour le moment, c'est d'idées qu'il s'agit), comparez le *Zénith* de Sully Prudhomme ; et voyez la différence d'un philosophe réfléchi et pénétrant à un homme qui se donne le spectacle des ombres chinoises de la pensée.

Mais songeons aussi que, par ce côté encore, Hugo était bien l'homme qui reflétait en lui le tour d'esprit de son temps. Nous sommes parfaitement las, nous, à notre époque, des mots généraux, très vibrants et très décevants, Justice, Droit, Idéal, Liberté, Progrès, que tout le monde sans exception répète depuis 1750, chacun leur donnant un sens qui n'est pas celui que leur donne un autre. Nous avons fini par découvrir qu'ils ne suffisaient pas pour s'entendre. En 1848, on n'en était point las. De très bonne foi on les prononçait avec la conviction attendrie qu'on venait d'exprimer une pensée. On n'avait qu'indiqué, et très vaguement, une tendance, ce qui est encore un mot de ce temps-là. Hugo est le philosophe de la phraséologie du XIXe siècle.

Puisque tendance il y a, quels sont au moins les penchants de son esprit, quand il semble moins qu'à l'ordinaire se borner à réfléchir les opinions du temps qu'il traverse ? Par son tempérament qui était sain et fort, par l'influence qu'a eue sa vie, qui a été heureuse, sur son esprit, par son manque, non pas de sensibilité, je ne le dirai jamais, mais d'une certaine sensibilité, nerveuse, fine, et facilement souffrante, pour d'autres causes encore sans doute, il avait une inclination marquée à l'optimisme. Il est peut-être le seul des poètes, en vers ou en prose, de notre siècle, qui n'ait pas, à un moment au moins, chanté le désespoir et le dégoût de la vie. Sa mélancolie, puisqu'il fallait être mélancolique en 1830, est si voulue et si forcée qu'elle ne risque pas d'être contagieuse (*Orientales : Fantômes*). Le suicide l'irrite et le révolte (*Chants du crépuscule : Il n'avait pas vingt ans*). *Pauca meæ* exprime une immense souffrance, et même le désir de la mort, si naturelle en pareille situation, mais non pas le vrai désespoir, la volonté de n'être plus. Il a cru en Dieu, jusqu'à la fin, obstinément, malgré son parti, ce qui lui fait honneur, et en un Dieu bon, providentiel, rémunérateur et vengeur, ce qui est la marque même de l'optimisme. Il n'était pas chrétien depuis 1830 environ; mais il aimait Jésus, comme une personnification de la bonté, et d'une croyance en un ordre général fait de justice et de clémence. Il semble sensible à l'argument de l'ordre universel et des beautés du monde visible :

Maintenant qu'attendri pâr ces divins spectacles,
Plaines, forêts, rochers, vallons, fleuve argenté,
Voyant ma petitesse et voyant vos miracles,
Je reprend ma raison devant l'immensité....

Il aimait à voir le monde comme la grande œuvre

harmonieuse d'une belle intelligence, où l'ordre moral trouve en définitive son compte. Il a mêlé un peu de Pythagore et de Jean Reynaud à tout cela; mais cela est le fond. C'est à ce fond qu'il faut rattacher ses velléités de panthéisme, qui ne semblent en soi qu'un souci de considérer le monde dans une belle et imposante unité (*Le Satyre*) ; sa métempsychose (*Bouche d'ombre*) qui est surtout l'idée de la justice d'outre-tombe, et chacun, à la fin, mis à sa place ; son vague idéalisme, et son effort pour apercevoir, au delà de l'infini même, et de l'ensemble des forces naturelles, un être plus puissant que tout, qui est esprit (*Titan*, *Abîme*, *Suprématie*.)

Il y faut rattacher surtout sa croyance au progrès humain, qui est l'optimisme sur la terre, comme le reste est optimisme général. C'est la plus claire de ses idées et la plus arrêtée. En quoi doit consister ce progrès, il ne le sait guère ; et ce qui lui démontre qu'il existe ou existera, il le dit peu. Mais la conviction ici est forte. Elle a son contre-coup même sur sa philosophie. Ses géants toujours en guerre contre les dieux, et ses sylvains finissant par écraser les Jupiter, et ses fumiers de Job plus grands que le Caucase, et ses ânes plus savants que les philosophes, sont des symboles de l'avènement du peuple, de l'affranchissement des foules obscures, et du triomphe des petits sur les grands.

Toute cette philosophie, dépouillée de la magnificence de la forme, paraîtrait, tout compte fait, assez puérile ; mais elle ne manque pas de générosité, et si elle ne révèle pas un vrai penseur, elle est marquée des traces d'un grand effort pour penser. C'est quelque chose. Il ne faut pas oublier qu'en France, sauf les *discours* en vers de Voltaire, dont la pensée est forte, mais qui, vraiment, sont trop en prose, sauf Lamartine qui a l'ins-

tinct de la poésie philosophique, mais qui se contente trop de rêveries, sauf Vigny, le plus profond, mais trop court de souffle, le poète philosophe n'existait guère avant Hugo. Celui-ci n'avait pas assez d'idées, fortes du moins, originales, et nourries, pour nous le donner. Cependant il a essayé de l'être, et il en reste des vers merveilleux, ce que nous ne songeons pas à dédaigner.

VI

SES IDÉES LITTÉRAIRES.

Les idées littéraires de Victor Hugo, dépouillées, elles aussi, du luxe d'amplifications et de l'appareil sibyllin dont il entoure tout ce qu'il profère, se réduisent à un petit nombre d'aperçus intéressants pour l'histoire de l'art, mais sans grande portée. Elles ont comme suivi sa marche un peu hasardeuse à travers le siècle et les partis. L'art a été pour lui tour à tour l'expression du royalisme chrétien, du libéralisme, de la démocratie et du socialisme.

Dans les premières préfaces des *Odes* et même dans la préface de *Cromwell*, il estime que « l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et religieuses » et réédite les idées de Chateaubriand (surtout dans la préface de *Cromwell*) sur le renouvellement de l'art comme de l'homme par le christianisme.

En 1828, (dernière préface des *Odes*) il proclame que

l'art nouveau n'est autre chose que le libéralisme en littérature (1). Il vit sur cette formule, en y ajoutant sa théorie des poètes considérés comme civilisateurs et apôtres de 1830 à 1848, et dans les articles qu'il dicte ou inspire à l'*Evénement*.

A partir de son exil, il veut voir dans l'art la forme la plus élevée de la pensée démocratique. Il voudrait une littérature qui ne fût plus « une littérature de lettrés, » mais parlant au peuple : « *Travailler au peuple, c'est la grande urgence* » ; « *transformer la foule en peuple* » par le livre, c'est la fonction du poète. Le socialisme n'est pas autre chose, et Victor Hugo a toujours été socialiste : « *C'est à ce travail que se sont dévoués, dans ces quarante dernières années, les hommes qu'on appelle socialistes. L'auteur de ce livre est un des plus anciens. Le dernier jour d'un condamné date de* 1828... (2). » — *Romantisme et socialisme, c'est le même fait* (3).

Ce soin d'inventer une nouvelle définition de l'art pour chaque phase que traverse la société où il vit ne tient pas seulement au souci de popularité qui l'a toujours possédé ; il se rattache à une idée, permanente celle-là, qui l'a préoccupé constamment. Il a cru : d'abord que la littérature est l'expression de la société, théorie très goûtée vers 1820, exposée par Madame de Stael, mise en formule par de Barante ; ensuite que la littérature *formait* la société, était le démiurge de la nation, idée encore plus contestable, mais qui flattait l'amour-propre professionnel des littérateurs. Nous sommes bien loin de cette opinion du bon Malherbe que les poètes ne

(1) Il l'a dit plus nettement dans *Littérature et Philosophie mêlées* (*Sur M. Dovalle*), parce que c'est écrit en 1831.
(2) *William Shakespeare*, II, 5, 2.
(3) *Ibid.* III, 2.

sont non plus utiles à l'Etat que les joueurs de quilles.

Je ne discute pas la théorie, mais j'en montre brièvement les conséquences : elle l'a conduit à repousser énergiquement l'idée de l'*art pour l'art*, c'est-à-dire de l'art pour le beau. Non ! l'artiste n'est pas le contemplateur du beau. Il est le « *serviteur du vrai.* » Il doit être « *utile* » (1), enseigner, éclairer, améliorer, et (en 1864), faire de la propagande démocratique. Par cette idée, il revenait, chose curieuse, au penchant de la critique du XVIIe siècle qui consistait à toujours croire que les grands poètes avaient eu un but pratique en écrivant, et qu'Homère, par exemple, faisait l'*Iliade* dans le même dessein qu'Isocrate le *Panégyrique*.

Cette opinion d'Hugo n'a pas laissé d'avoir quelque influence sur ses œuvres, surtout les dernières. Heureusement elle en a eu peu, et le théoricien de l'art populaire et de l'art utile aurait eu les meilleures raisons, en contemplant ses ouvrages, de professer la théorie de l'art tout simplement artistique.

J'abrège. Il y a une foule de pages de critique ou de théorie littéraire très intéressantes dans Hugo, mais il n'y a ni critique ni théorie littéraire. Ses théories sont des digressions brillantes, sans lien, des contemplations, le plus souvent de lui-même. Ses critiques sont non pas des analyses et des études psychologiques sur un écrivain, ce qu'elles devraient être si elles veulent qu'on les appelle critiques, mais des *visions*. Il *voit* Mirabeau, son torse, ses épaules, son mouvement de tête; il entend ses

(1) *William Shakespeare*, passim. — Déjà un peu cette même idée apparaît dans la préface des *Orientales*. Quand il proteste qu'il n'a jamais soutenu « l'art pour l'art », il a à peu près raison. Toujours le souci de compter pour un agent utile dans l'État l'a plus ou moins sollicité.

interruptions et il les cite. Sur le fond, exactement rien. On dirait qu'il n'a pas lu ses œuvres, et c'est peut-être vrai. Il *voit* Shakespeare ; il le voit même sous la forme d'un « *globe* », ce qui le distingue, à son avis, d'Eschyle, qui est une « *sphère*. » Il voit Homère ; et pour donner un exemple de cette forme de critique trop souvent imitée (Paul de Saint-Victor), et saisir en même temps l'occasion de citer une page attrayante, voici comment il le voit :

« Le chaos, le ciel, la terre, Géo et Céto, Jupiter, dieu des dieux, Agamemnon, roi des rois, les peuples, troupeaux dès le commencement, les temples, les villes, les assauts, les moissons, l'océan ; Diomède combattant, Ulysse errant ; *les méandres d'une voile cherchant la patrie* ; les cyclopes, les pygmées, *une carte de géographie avec une couronne de dieux sur l'Olympe* ; et çà et là des trous de fournaise laissant voir l'Érèbe ; les prêtres, les vierges, les mères, *les petits enfants effrayés des panaches*, le chien qui se souvient, *les grandes paroles qui tombent des barbes blanches* ; Vulcain pour le rire d'en haut, Thersite pour le rire d'en bas, les deux aspects du mariage résumés d'avance pour les siècles dans Hélène et dans Pénélope ; le Styx, le Destin, le talon d'Achille, sans lequel le Destin serait vaincu par le Styx ; les monstres, les héros, les hommes, les mille perspectives entrevues dans la nuée du monde antique ; cette immensité, c'est Homère. » (*W. Shakespeare.*)

Des impressions fortes, des rapprochements forcés, un certain goût du grand, des détails infimes mis sur le même plan que des choses importantes, des imaginations brillantes, des puérilités, des antithèses prises pour des idées, une ardeur et une flamme, un peu inquiète, d'admiration, de froides plaisanteries, le tout dans un mouvement impétueux qui fait parfois illusion, ce chaos chatoyant, c'est Hugo critique.

VII

L'ARTISTE. — COMMENT IL CONÇOIT.

On a dit que le grand écrivain classique est l'homme qui exprime les idées de tout le monde dans le langage de quelques-uns. Acceptant cette définition, qui n'est pas sans justesse, je dirai que Victor Hugo est le plus classique des classiques français. Comme fond il est un des moins originaux ; comme forme il est si original, et si supérieurement original, qu'*il* est presque unique.

Il n'est pas original comme fond. Il possède la faculté de penser en lieux communs, d'avoir d'instinct, naïvement, et avec cette joie intime que donne à d'autres une découverte ou un paradoxe, la pensée de tout le monde sur un sujet donné. Il était né journaliste. Il l'a été du reste toute sa vie. L'article du jour, la chronique, les deux ou trois réflexions banales qu'inspire un fait divers, un accident, un événement politique, est un genre d'ouvrage qu'il a toujours aimé.

Il était chroniqueur pour lui-même, au jour le jour, puis faisait paraître ses chroniques en volume. Le roi de Naples va dîner aux Tuileries : *Rêveries d'un passant à propos d'un roi*; la duchesse de Berri est arrêtée : *A l'homme qui a livré une femme;* il y a un feu d'artifice : *Que t'importe, mon cœur, ces naissances de rois ?* il y a bal à l'Hôtel-de-Ville : *Sur le bal de l'Hôtel-de-Ville* ; le duc d'Orléans a fait une charité : *A M. le duc d'O.* ; un jeune homme se brûle la cervelle : *Il n'avait pas vingt*

ans... ; on fait une plaisanterie sur une courtisane : *Oh ! n'insultez jamais...* ; mort de Charles X : *Sunt lacrymæ rerum* ; promenade dans un parc : *Au riche* ; une mère meurt de la mort de son enfant : *Fiat voluntas* ; le conseil municipal de Paris refuse une tombe à la veuve de Junot : *A Laure, duchesse d'A.* ; fête publique dans Paris : *En passant par la place Louis XV...* ; translation des cendres de Napoléon I[er] : *Le retour de l'Empereur* ; événements de 1870-71 : *Année terrible.*

La chronique du jour est le lieu commun de conversation. Il y a un genre plus élevé, c'est le lieu commun moral. En avançant en âge, c'est celui-ci qu'Hugo a fait dominer dans ses œuvres. Il a exprimé en très beaux vers les considérations qui suivent : On s'amuse, et la mort arrive (*Noces et Festins*) ; Nous allons tous à la tombe (*Soirée en mer*) ; Il faut être charitable pour gagner le ciel (*Pour les pauvres*) ; Le bonheur pour les jeunes filles est dans la vertu (*Regard jeté dans une mansarde*) ; L'amour n'a qu'un temps, mais on s'en souvient toujours avec plaisir (*Tristesse d'Olympio*) ; L'art est un sacerdoce (*Les Mages*) ; Tous les hommes sont mortels (*Pleurs dans la nuit* — *Zim-Zizimi* — fragment des *Pauvres gens*, etc.) ; La mort est une délivrance (*La mise en liberté*) ; Dieu est démontré par les merveilles du monde (*Tout le passé et tout l'avenir* dans la *Seconde Légende* : « *Vous n'avez donc jamais regardé la nature...* » idées et mouvement imités du *Génie du Christianisme*, *Première partie*, V, 1, 2) ; La terre est la mère bienfaisante et douce des hommes (*La Terre, hymne*, dans la *Seconde Légende*).

Tous ses poèmes d'amour sont des lieux communs, ou plutôt ne sont que des variations brillantes sur un lieu commun unique : tout aime, et il faut aimer. — Il a trouvé

le moyen de faire entrer le lieu commun dans la fantaisie. La moitié de ces jolies *Chansons des rues et des bois*, d'un badinage si aimable, est gâtée par cette idée commune, répétée à satiété, qu'il y a deux aspects des choses, le vulgaire et le distingué, qui, au fond, reviennent au même ; Gothon et Minerve, lyre et mirliton, jupon et chlamyde, *Evohé* et *Larifla*; jeu lourd, indéfiniment poursuivi, qui finit par être pénible.

Au-dessus du lieu commun moral, il y a le lieu commun philosophique, qui est par où Hugo a fini. Une foule de ses ouvrages sont des tableaux généraux de l'histoire universelle ou des tableaux généraux de la création, simplifiés (en leur fond) jusqu'à en être réduits à une conception enfantine. L'histoire, lutte éternelle des peuples vertueux contre les rois scélérats; — le monde, terre plus grande que l'homme, soleil plus grand que la terre, étoiles plus grandes que le soleil, infini plus grand que tout, Dieu plus grand que l'infini. Ou bien c'est une idée classique, l'homme plus grand que ce qui le détruit, parce qu'il pense (Pascal). qui devient *Epopée du ver — Le poète au ver de terre.* Ou bien c'est un simple proverbe : les vrais malheureux ce sont les méchants, qui devient le beau poème des *Malheureux.*

Ce n'est point à dire qu'Hugo soit méprisable d'avoir traité des lieux communs. Je caractérise; je ne blâme pas. J'aime mieux, en général, qu'on ait quelque chose de nouveau à dire ; mais je sais bien que les plus grands écrivains ont traité des lieux communs, parce qu'ils étaient avertis par un instinct secret que sous leur main « la manière de dire en serait nouvelle. » On demande à un peintre ce qu'il se prépare à donner ; il répond : « je vais faire une Vénus. » Ce n'est point une invention. Il n'est pas le premier qui ait l'idée de ce sujet. Il n'importe

nullement. L'important c'est qu'il peigne sa Vénus d'une façon qui soit à lui. Encore que l'art de l'écrivain comporte l'art d'avoir des idées, il n'est pas absolument nécessaire qu'il en ait de neuves, et il peut, comme le peintre, « faire une Vénus. » Voyons ce qui distingue celles d'Hugo de celles des autres.

Hugo renouvelle les thèmes qu'il accepte, par le tour particulier de son imagination. Il y a des gens qui vivifient un lieu commun en le *sentant* très vivement. Tel Pascal qui est plus ému de ce qu'il pense d'après Montaigne que Montaigne lui-même. Hugo donne une vie nouvelle à une généralité parce qu'il la *voit*, plus nette, plus crue, dans un relief plus accusé et dans une couleur plus violente que les autres. Chez lui, ou le lieu commun se fait image, rapidement, et comme en entrant dans sa pensée ; ou l'image matérielle sollicite et éveille immédiatement en lui un lieu commun. Une « femme qui tombe » passe devant lui : « Ne l'insultez pas ; elle peut se relever, » pense-t-il. Voilà le lieu commun. « Une goutte d'eau est une perle ; tombée elle est fange. Qu'un rayon vienne, elle remonte au ciel. » Voilà l'image. Le lieu commun s'est transformé, et vingt vers agréables sont écrits.

A l'inverse : il se promène ; deux étincelles à l'horizon ; l'une est une étoile, l'autre un feu de pâtre. Voilà une image matérielle, qui probablement, chez vous ou chez moi, n'éveillerait rien du tout. Elle émeut chez Hugo tout un monde de banalités brillantes : deux étoiles, celle du ciel, celle de l'homme ; gouffre de lumières, abîme de pensées ; prodige de la matière, problème de l'intelligence ; deux infinis ; aussi grande l'une que l'autre : *Magnitudo parvi*. — L'invention a consisté ici, non plus à habiller un lieu commun d'une image, mais, rencontrant

une image, à voir qu'elle contenait un lieu commun, qui, sans elle, serait terne, soutenu par elle, devient nouveau.

Voilà ce que j'appelais en commençant penser en lieux communs. Ce n'est pas les répéter comme nous faisons tous, c'est faire passer en eux une partie de son âme — ici c'est l'imagination — et dès lors ils peuvent être de très belles œuvres d'art. Lisez *les Malheureux*. Le fond est moins qu'un lieu commun; c'est un proverbe populaire. Mais Hugo *voit* les malheureux, leur douceur, leur constance, leur résignation, leur calme; il *voit* les méchants, et non seulement leur misère extérieure, mais le fond de leur âme, leur pensée, cette naine hagarde, infirme et malade (ici il faut lire le texte, puisque toute la puissance d'une image est dans la manière dont on l'exprime), et ce qui n'était qu'une pensée vulgaire paraît transfiguré. Je le crois bien. C'est devenu un tableau, et très vrai et vif de couleur. On éprouve la sensation que vous donne le réel, lequel frappe souvent d'un coup si fort, encore qu'il ne soit pas nouveau : un blessé, saignant, qui passe.

Faites cette épreuve : avisez dans l'œuvre d'Hugo une pièce évidemment manquée, authentiquement ennuyeuse. Neuf fois sur dix vous verrez d'abord que c'est un lieu commun, ensuite que c'est un lieu commun à qui a manqué l'image juste, neuve, forte, qui le devait illustrer. Dès lors il ne reste rien, que des vers bien faits. Il est vrai qu'ils sont tels toujours.

Le défaut le plus grave où l'entraîne l'habitude du lieu commun, est une certaine monotonie. Il se répète d'un volume à l'autre. Le nombre des lieux communs n'est pas illimité. Il est même restreint. Le peintre qui « fait une Vénus » sans s'inquiéter d'autre chose, s'expose à la refaire l'année prochaine. Victor Hugo a refait

très souvent les siennes. Il s'imite. Le poème XXV des *Feuilles d'automne* est comme un reste des *Orientales*; l'*Aigle du casque* de la seconde Légende rappelle le *Petit roi de Galice* de la première; le *Titan* se souvient du *Satyre*, à ce point que certains détails même sont copiés (1); *Sur la Falaise* (*Quatre Vents*) est imitée de *Oceano nox* (*Rayons et Ombres*), et très inférieure; il y a beaucoup d'échos affaiblis des *Châtiments* dans *le livre satirique* des *Quatre Vents*, et le livre lyrique contient une ébauche évidemment destinée à *Pauca meæ*, que l'auteur avait eu le très bon goût de n'y point mettre, mais qu'il aurait dû ne mettre nulle part (*J'ai beau comme un imbécile*).

Ne sort-il jamais du lieu commun? Il n'aurait aucune faculté supérieure s'il n'en sortait jamais. C'est nous, hommes du commun, qui n'en sortons pas. Les hommes bien doués, même quand leur complexion générale les y pousse, en sortent toujours par la porte que leur ouvre leur faculté dominante. Bossuet, qui méprise l'originalité, sort du lieu commun par les ouvrages de démonstration et de logique, parce qu'il est un penseur vigoureux, d'aventure par l'émotion, parce que, deux ou trois fois, comme malgré lui, il a été pris aux entrailles. Hugo en sort encore par son imagination. Non seulement elle lui sert à illuminer ses lieux communs, mais encore, quelquefois, à s'en passer. Quand il n'a besoin ni de penser très fortement, ni d'être très ému, mais seulement de se représenter vivement les choses, non seulement il sera remarquable dans l'expression, comme il

(1) « *Il est beau ! murmura Vénus épouvantée...* » (Satyre) — « *Comme, ainsi formidable, il plairait à Vénus !...* (Titan) » — « *de molles nudités sans fin continuées, Toutes ces déités que nous nommons nuées.* » (Satyre) — « *Ces nuées Sont des créations sans fin continuées.* » (Titan).

l'est toujours, mais sa conception même sera originale.

Ce sera dans la description, qu'il a absolument renouvelée, dans la narration, dans l'*art de prêter un sentiment aux objets matériels*, et ceci vaut qu'on s'y arrête.

On s'étonne parfois qu'un homme qui pense si peu fasse penser les choses, que *Notre-Dame de Paris*, par exemple, soit un roman très insignifiant si on y cherche une peinture vraie et forte des âmes, très vivant comme caractère et physionomie donnés aux rues, aux places, aux tours, aux pignons et aux pavés, en telle sorte que dans ce poème pittoresque il n'y a guère que les pierres qui vivent. Nous saisissons ici le développement de la faculté maîtresse d'un artiste quand elle est tout à fait supérieure. Hugo a le don de voir fortement le dessin, le relief et la couleur des choses. En histoire, en archéologie, il deviendra le philosophe de la couleur locale. Une époque lui apparaîtra comme un jeu de lumière sur des toits, des remparts, des clochers, des plaines, des eaux, des foules grouillantes, des armées compactes, allumant ici une voile blanche, là un costume, là-bas un vitrail. Il verra toujours le monde comme le bouclier d'Achille.

Il pourrait s'arrêter là, n'être qu'un descripteur à la couleur vibrante, un « Delille flamboyant. » Il est plus, par l'ardeur et la passion dont il aime les choses. Il les aime tant qu'il leur prête, en véritable amoureux, les sentiments et les pensées qu'il a en les contemplant, comme nous faisons, nous, aux personnes aimées. Que ses sentiments et ses pensées soient médiocrement forts, il se peut; mais on conçoit qu'ils le soient assez pour paraître l'être infiniment quand c'est à des objets en soi insensibles qu'ils sont prêtés. Homme de sentiment et

de pensée trop faible pour faire vivre puissamment, d'une vie complète, un Claude Frollo, un Marius, un Didier, un Hernani, il l'est assez pour prêter une vie extraordinaire à une cathédrale, à une cour des miracles, à un quartier, à une ville, à un champ de bataille. Un peu d'âme prêtée aux choses suffit pour leur donner une physionomie puissante.

C'est pour cette raison que ses personnages principaux sont, en général, les plus faibles, que les personnages secondaires sont déjà beaucoup plus vivants, et que la scène, le décor, le cadre, le temps, le lieu, l'espace, selon les genres, sont chez lui ce qui vit le plus. La vie est chez lui un attribut de la couleur. Le personnage principal de ses drames, c'est la couleur locale. Le personnage principal d'un roman sera une cathédrale, parce qu'elle serait en effet le personnage principal, avec son air sombre, austère et pensif, dans un tableau. Deux guerriers qui se battent : où est le héros, le personnage où devra éclater la vie morale de l'œuvre? Regardez l'aigle du casque, avec son air altier et dédaigneux des bassesses qui rampent à terre. Ce sera lui.

Voilà son art, bien personnel, bien complètement original cette fois. Il ne faut pas tout à fait croire qu'il ne se soit éveillé que tardivement en son esprit. Il y en a des traces dans ses premières œuvres. L'apostrophe aux canons des Invalides (*Sunt lacrymæ rerum*) est comme un prélude de la *Colère du bronze* (Seconde Légende) ; les portraits de famille de Ruy Gomez (*Hernani*) sont les ancêtres spirituels des panoplies du donjon de Corbus (*Eviradnus*). J'ai cité le Palais Louis XIII si vivant (*Passé* — *Voix intérieures*). Il faut songer encore à cette délicieuse *impression*, pour parler le langage des peintres à

propos d'un peintre, qui s'appelle *Dans l'église de* *** (1).

Cette faculté de saisir l'âme obscure des choses est son secret propre. Elle n'existe pas chez les classiques. C'est nous, après coup, et après Hugo, qui la leur prêtons, de force, à grand renfort de spirituels contre-sens sur les *lacrymæ rerum* et les *amica silentia lunæ*. Elle n'est qu'en germe dans ce magnifique poète qui s'appelle Chateaubriand ; elle n'est qu'à l'état d'instinct confus chez Lamartine, bien marqué déjà pourtant *(Objets inanimés, avez-vous donc une âme,Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?)*. Elle a sa plénitude et une puissance étrange dans Victor Hugo.

A quoi le destinait naturellement cette manière propre de concevoir l'œuvre d'art ? A être singulièrement brillant dans tous les genres de poésie, d'abord. Mais encore à quel genre spécialement ? Etre peu capable d'idées, ne pas repousser le lieu commun, et y glisser même d'une pente naturelle ; avoir une sensibilité limitée et qui n'est jamais déliée et fine ; voir les choses dans un incroyable relief, les sentir vivre et être comme obsédé de cette palpitation universelle ; avoir le don des images à ce point que si toute réalité aperçue s'illumine et vibre sous le regard, toute pensée aussi se transfigure, du moment qu'elle naît, en une vision : tout cela se ramène à une prédominance extraordinaire de tout ce qui est forme sur tout ce qui est pensée pure. Tout ce qui est analyse, déduction, raisonnement, abstraction, discussion, « esprit de finesse ; » sentiment même (sauf les sentiments primitifs), mystères du cœur, délicatesses de la passion,

(1) *Chants du crépuscule*, XXXIII. — La première partie (I) seulement. — Dès la seconde (II) on retombe dans le lieu commun pur et simple, puis dans la romance.

nuances de la trame souple de l'âme : tout cela lui sera, il ne faut pas dire inconnu, mais connu au contraire, et non naturel, appris et chose de métier, non découverte personnelle et domaine propre. — Tout ce qui est description, peinture, évocation de couleur locale, narration, tableau réel, tableau d'imagination créatrice, sensation matérielle exactement saisie et notée, passé reconstruit et sortant violemment de l'ombre, monde inconnu se dressant dans une hallucination lumineuse, s'étageant et se composant comme de soi-même, avec des lointains indéfinis dans une inondation de clartés, tout cela sera un magnifique empire où il régnera en souverain maître.

Dramatique, il le sera peu ; il le sera (*chose d'une extrême importance pour l'histoire de l'art à la date où il l'a été*, mais insuffisante en définitive) par tout le côté pittoresque, impuissant du reste à donner la vie complète à ses personnages.

Romancier, il le sera, à la manière d'un poète épique, faisant revivre une époque, ne sachant pas être créateur d'âmes.

Lyrique, il le sera; et longtemps on a cru qu'il était cela avant tout. Des idées générales, patrie, religion, liberté, honneur, gloire; des sentiments primitifs, amour, colère, douleur, suffisent sans doute ici. Ils ont suffi à un Pindare. Et si ces idées trouvent, naturellement, pour s'exprimer et éclater, l'image toujours prête, toujours juste, toujours neuve, éternellement jaillissante d'un cerveau en cela inépuisable, et le rythme, autre *forme*, qui est pour l'oreille ce que l'image est pour les yeux,

...le rythme divin, *moule* mystérieux
D'où sort la strophe ouvrant ses ailes dans les cieux,

que manquera-t-il ? Peu de chose en effet. Quelquefois

le *mouvement*, l'élan, le transport, ce que le sentiment vrai, profond, le battement plus précipité du cœur donne à la poésie lyrique. Hugo (souvent) ne sent pas assez, ne se jette pas lui-même dans la mêlée de ses strophes, semble les lancer de loin à la charge, et, à l'examiner d'un peu près, il arrive que son mouvement lyrique ressemble à un mouvement oratoire.

Poète épique, il le sera, absolument, dans toute l'acception du terme, et sans qu'ici, en cherchant bien, je puisse voir quoi que ce soit qui lui ait manqué. Des idées très générales suffisent pour soutenir ce genre d'ouvrages, et les grands sentiments primitifs, sans complexité et sans nuances, suffisent également. Ce sont des lieux communs de sentiment ou d'idées que la colère d'Achille, la soif de vengeance d'Achille, la pitié d'Achille, le respect des dieux, le respect des hôtes, le respect des suppliants, l'amour du pays, l'esprit de retour, l'idée de justice, l'esprit de prudence dans le danger, de modération dans la fortune, de patience au mal et de persévérance dans les malheurs. C'est le fond moral d'une épopée. C'est ce qui fait qu'une œuvre de ce genre est si vide quand elle n'a pas couleur, relief, dessin sculptural des choses et des hommes, profond sentiment du caractère et de la physionomie d'une époque, invention facile, narration large et forte, imagination aisée de détails vrais et frappants, et ce je ne sais quoi qui sent l'abondance, cette joie de l'auteur à créer et à épancher, qui se communique au lecteur et le ravit. Voilà la vie même d'une épopée, — et c'est justement tout ce qu'Hugo a pleinement et comme jusqu'au fond de l'âme.

Et s'il y ajoute ! Si, à la vue puissante des choses, il joint encore le sentiment dont il anime les choses ! S'il sait, non seulement voir « *les moissonneurs couchés faisant*

des groupes sombres » et « *les rouges lanciers fourmillant dans les piques, comme des fleurs de pourpre en l'épaisseur des blés* » ; non seulement entendre « *les grelots des troupeaux palpitant vaguement* » et « *dans les plaines voisines Le cliquetis confus des lances sarrazines* » ; — mais encore sentir « *l'éclair farouche des épées*, » et « *l'horreur qui flotte aux plafonds des cachots* », Durandal qui « *semble un sinistre esprit* », qui « *donne des coups d'estoc qui semblent des coups d'aile* » et « *fait la fête effrayante du glaive* » ; — l'épopée ne sera-t-elle pas bien évidemment son fief propre, sa demeure seigneuriale, et comme la patrie même de son génie ?

Ajoutons-y, ce qui n'est pas autre chose qu'une transformation, et même un simple prolongement de l'épopée, l'évocation cimmérienne ou sibylline des mondes inconnus, des pays du rêve, des sept cieux ou des sept replis du Styx, les voyages au surnaturel et à l'insondable, où, du même mouvement d'imagination, il aime à s'enfoncer, trop romanesque alors et artificiel, puissant encore d'audace et de fantaisie aventureuse, comme un Cyrano homérique.

En résumé Hugo est magnifique metteur en scène de lieux communs, dramaturge pittoresque, romancier descriptif, lyrique puissant, froid quelquefois, épique supérieur et merveilleux.

VIII

COMMENT IL COMPOSE.

Personne dans toute la littérature française, non pas même Malherbe, n'a plus aimé que Victor Hugo la composition exacte et bien ordonnée. Il est incroyable que

ses contempteurs de 1840, qui croyaient représenter la tradition classique, ne se soient pas aperçus, au moins par cet endroit, qui est le plus sensible, et saute aux yeux, qu'Hugo est tout à fait un classique et un *classique français;* ; que ses expositions d'idées sont beaucoup plus suivies qu'une satire d'Horace ou de Juvénal ; que ses poèmes lyriques sont d'un arrangement bien plus surveillé que ceux de Pindare ; que ses drames, en leur fond si différents de ceux de Racine, sont, par la composition, des tragédies aussi sévèrement distribuées que *Britannicus*. Que ce ne soit pas là le fond de Victor Hugo, je l'accorde ; mais c'en est bien l'aspect extérieur, et qui doit frapper au premier regard. Il a le goût de la composition même *matérielle* : il aime la *symétrie*. Les premiers vers de son premier recueil sont ceux-ci :

Le vent chasse loin des campagnes
Le gland tombé des rameaux verts :
Chêne, il le bat sur les montagnes ;
Esquif, il le bat sur les mers.

« Antithèse ! » va-t-on dire. Car il faut reconnaître qu'on a vu tout d'abord qu'Hugo aime l'antithèse. Mais ce qu'on n'a pas remarqué tout de suite, c'est que l'antithèse chez Hugo, bien avant d'être un procédé de style, est un procédé de composition, parce qu'elle est un tour de son esprit. C'est le goût de la symétrie dans l'exposition des idées. Il aime que les pensées se répondent l'une à l'autre, comme strophe et antistrophe, ou pavillon de droite et pavillon de gauche. Souvent il se contente de cette composition élémentaire, qui tient plus du dessin que de la poésie.

Beaucoup de ses lieux communs sont coulés dans ce

moule. *Soirée en mer* : deux personnages, l'un triste, l'autre souriant, l'un regardant la mer sombre, l'autre le ciel clair, et ainsi de suite. *Magnitudo parvi* : Étoile et feu de pâtre, ciel et terre, homme et Dieu, etc. — *Les Malheureux :* Malheureux selon le monde, vrais heureux ; heureux du siècle, vrais misérables ; opprimés radieux ; oppresseurs ulcérés; Abel ; Caïn : la composition symétrique d'un sermon de Bossuet. — *Dieu est toujours là* : En été la nature est douce au misérable ; en hiver la charité s'éveille pour le secourir : « avec des urnes différentes, Dieu verse à grands flots son amour. » — *Tout le passé et tout l'avenir* : Le passé, c'est la misère, et il doute ou il blasphème ; l'avenir, c'est le bonheur, et il croit et il adore.

C'est pour cela que Victor Hugo, quand il disserte, aime la forme du dialogue. Le dialogue distribue de lui-même l'exposition par antithèse. Voyez dans les *Malheureux* l'antithèse particulière intercalée dans l'antithèse générale. Elle est en dialogue. A un moment, une objection se présente : « Oui, sans doute, la misère est belle, quand elle est glorieuse » . Réponse : « Eh bien ! non ! le sublime est en bas... » — De petites pièces, très nombreuses, sont distribuées ainsi : « *La Tombe dit à la Rose...* » — « *La Fleur disait au Papillon...* » De grandes aussi : *Zénith et Nadir* (*Quatre Vents*).

Il aime, ce qui est le même procédé, très agréablement raffiné, et d'un bon effet de surprise, se répondre à lui-même, dans une seconde pièce, et quand on croit qu'il est arrivé dans la première à sa conclusion. Dans les CHATIMENTS : *Le bord de la mer* — *Non ;* dans les QUATRE VENTS : *Chanson* — *Coup d'épée* ; *oui, mais non de poignard* ; dans les CONTEMPLATIONS : « *?* » — *Explication* ; dans les QUATRE VENTS tout le poème de *la Révolution*, et puis,

ce poème fini : *Soit ; mais quoi que ce soit qui ressemble à la haine*. — Une fois même il se répond à distance, par-dessus un demi-volume intercalé entre le premier membre de l'antithèse et le second : SECONDE LÉGENDE : *La Comète*, et, cent pages plus loin, *la Vérité*. Ici le procédé devient un peu compliqué, et il fait bien d'avertir.

Un autre procédé d'arrangement qui est un peu matériel encore et artificiel, mais déjà sentant moins l'école, c'est cette adresse de grossissement et de renflement progressif, que les grammairiens d'Alexandrie auraient appelé la composition *ropalique*. Figurez-vous les *pianissimo*, puis les *piano*, puis les *rinforzando*, puis les *crescendo* et enfin le *chorus universel* du couplet sur la calomnie de Beaumarchais. Cette allure, qui marquerait à elle seule combien le génie d'Hugo est oratoire, est très sensible dans un très grand nombre de poèmes, soit élégiaques, soit lyriques, soit épiques. Après des débuts modestes et de ton mesuré, il aime à nous amener, comme par un degré, à des péroraisons larges et éclatantes, où l'on entend sonner les cuivres d'un *finale* d'opéra italien.

Claire (des *Contemplations*, II), qui a des détails ravissants du reste, est gâtée, pour moi, par une de ces conclusions à grand orchestre ; *Stella* (*Châtiments*) est conduit ainsi (mais en toute perfection) ; la *Tristesse d'Olympio*, très habilement, mais avec un peu de froideur, tout de même. Ainsi le *Satyre* (Première Légende). Ainsi le *Titan* (Deuxième Légende). Ainsi les deux pièces soudées l'une à l'autre, *Réponse à un acte d'accusation* — *Suite* (*Contemplations*, I). Ainsi les deux premiers chants de l'*Expiation* (Moscou et Waterloo), si on les détache comme un fragment épique ; et ici le procédé est d'une science sûre, d'un art consommé, d'un effet prodigieux.

Ainsi *Force des choses* (*Châtiments*). Je pourrais citer mille autres exemples.

Ce procédé aussi, comme le précédent, il l'a à la fois dissimulé et raffiné d'une manière qui sent bien son grand artiste. Je parlais de progrès continu et de degré. Imaginez qu'au contraire il supprime une partie au moins de la progression et du degré, et brusquement, tout en restant clair, passe à l'agrandissement final. Il aura à la fois l'effet d'élargissement et l'effet de contraste. Ceci est d'un art très savant, et, le plus souvent, très heureux. Bien des fois c'est ainsi qu'Hugo arrive à donner la sensation du sublime. Un semeur dans un champ, le soir. Description sobre. Il va et vient, jetant aux sillons la moisson future... puis, sans transition, l'idée de la divinité du travail :

> L'ombre où se mêle une rumeur
> Semble élargir jusqu'aux étoiles
> Le geste auguste du semeur.

J'ai déjà cité le « *cheval effaré qui hennit dans les cieux* » (*Châtiments*, VI, 5). — Voyez encore *Paroles sur la dune* (*Contemplations*, II) : Tristesse. L'âge vient, l'homme ne voit plus rien où se prendre. C'est le *Vallon* de Lamartine. Celui-ci dirait, dans un très beau mouvement du reste : « *Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime*, etc. » Mais si l'on supprimait la transition? Voici ce qu'on obtiendrait :

> Oh ! que je te sens froide en te touchant, ô mort,
> Noir verrou de la porte humaine !
> Et je pense, écoutant gémir le vent amer
> Et l'onde aux plis infranchissables ;
> — *L'été rit; et l'on voit sur le bord de la mer*
> *Fleurir le chardon bleu des sables.*

Lisez encore à ce point de vue *la Trompette du jugement* (*Première Légende*) ; la fin si originale de *On loge à la nuit*. (*Châtiments*) : Les bandits sont dans l'auberge, faisant ripaille. Quatre-vingts vers (quelques-uns de trop) ; puis tout à coup et sans nous avertir :

Dehors, par un chemin qui se perd dans la nuit,
Hâtant son lourd cheval dont le pas se rapproche,
Muet, pensif, avec des ordres dans sa poche,
Sous le ciel noir qui doit redevenir ciel bleu,
Arrive l'avenir, le gendarme de Dieu!

Et cette merveilleuse fin de *Booz endormi* : Nuit d'été, au temps des moissons, gerbes, meules, sacs de grains, le croissant de la lune à l'occident... « et *Ruth se demandait*

Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.

Il n'y a pas d'art plus savant, ni plus exquis.

Souvent la composition d'Hugo, toujours aussi surveillée, est plus banale. On compose toujours comme on conçoit. Victor Hugo pense très fréquemment par lieu commun, d'où il suit qu'il compose par *développement*. Le développement est tellement la forme du lieu commun qu'il fait comme corps avec lui. Il répond au même besoin de l'esprit humain. Les hommes aiment qu'on leur dise ce qu'on a toujours dit, et de là naît le lieu commun ; ils aiment pareillement qu'on leur répète ce qu'on vient de leur dire, et ceci est la définition du développement. Cette forme est celle qui plaît le plus aux esprits simples, pourvu qu'ils soient doués d'une certaine facilité de vocabulaire qui leur

permet de ne point répéter les choses exactement dans les mêmes termes. Un artisan des villes, une femme du peuple développe sans cesse, et aime entendre les gens qui savent développer. « Bien parler » dans le langage populaire ne signifie pas autre chose qu'avoir le génie du développement. Dans l'enseignement public, on apprend aux enfants à développer parce que c'est le seul art littéraire dont ils soient capables, et qu'il est bon de leur donner le maniement facile du vocabulaire. Victor Hugo est poussé au développement par son défaut principal qui est le manque d'idées, et par sa faculté principale qui est une puissance incroyable de créer et de renouveler l'expression. On a très bien remarqué (1) qu'un de ses procédés habituels est de traduire une seule idée par une série prolongée d'images différentes :

Hélas! que j'en ai vu mourir de jeunes filles...
Il faut que l'herbe tombe au tranchant des faucilles.
Il faut que dans le bal les folâtres quadrilles...
Il faut que l'eau s'épuise à courir les vallées.....
Il faut que l'éclair brille.......
Il faut qu'avril jaloux..........

Seulement on semble, à tort, croire que le procédé est nouveau. C'est le vieux développement classique, que Fénelon reprochait à Molière. « Térence dit en quatre mots, avec la plus élégante simplicité, ce que Molière ne dit qu'avec une multitude de métaphores qui approchent du galimatias (2). » Par exemple:

Eh ! quoi! vous ne ferez nulle distinction
Entre l'hypocrisie et la dévotion ?

(1) *Paul Albert*, Poètes et Poésies,
(2) *Lettre à l'Académie française*, VII.

Vous les voulez traiter d'un semblable langage,
Et rendre même hommage au masque qu'au visage ;
Egaler l'artifice à la sincérité,
Confondre l'apparence avec la vérité,
Estimer le fantôme autant que la personne,
Et la fausse monnaie à l'égal de la bonne ? (1)

Comme on le comprend sans peine, c'est quand Hugo est plus orateur qu'artiste qu'il se laisse aller à cette séduction de sa facilité. Aussi c'est au commencement et à la fin de sa carrière qu'il prodigue ce genre de prestiges, dans les *Odes*, dans les *Orientales* (*Navarin*), dans les *Feuilles d'automne*, *Voix intérieures* et dans la *Seconde Légende* (*le romancero du Cid*), les *Quatre Vents* (tirades du duc Gallus), enfin dans la *Troisième Légende*, le *Pape*, l'*Ane*, où il ne semble plus avoir souci que de pousser le génie de l'énumération jusqu'à l'emporter sur les dictionnaires. C'est ce penchant, tyrannique chez lui, il faut l'avouer, qui a le plus irrité la génération littéraire qui l'a suivi, et a mis à la mode ces formules tranchantes, « virtuose du synonyme, premier prix de rhétorique du siècle, » dont on a prétendu l'accabler. L'étude que je fais en ce moment a précisément pour but de montrer qu'il a été cela, et aussi autre chose.

C'est autre chose, par exemple, que de faire, non plus d'une accumulation d'images différentes, mais de l'*image unique* une forme de composition. Si Hugo pense souvent par lieu commun, et, partant, compose par développement, il pense aussi, et quelquefois du même coup, par image ; et il arrive alors que c'est sa vision même qui s'organise en son esprit, se donne un corps, s'étend, s'arrête en une forme harmonieuse et complète, et s'é-

(1) *Tartufe* Acte I, Sc. V.

lance au dehors. Ceci c'est la véritable composition poétique, un poème étant, comme a très bien dit Aristote, « *un organisme* » (ζῷόν τι), et non une construction. *Magnitudo parvi* et les *Malheureux* sont des dissertations. *La mise en liberté* (*Art d'être grand-père*), *Chanson*, *Stella* (*Châtiments*), *Pleine mer* et *Plein ciel* (*Première Légende*) sont des poèmes.

Une idée — un peu banale ; mais ce n'est plus de cela que nous nous occupons — une idée se présente au poète sous forme d'image. *Léviathan*, le gros vaisseau lourd et noir, avec son haleine sourde, ses rauques gémissements : c'est le passé ; le ballon dirigeable, léger et radieux, « la liberté dans la lumière » : c'est l'avenir. Cette double idée *se compose d'elle-même*, dans le cerveau du poète, prend tous ses organes, qui sont les mille détails exprimant la massive lourdeur du steamer et du passé, l'audace joyeuse et la liberté triomphante du ballon et de l'avenir, sans qu'il y ait un mot qui soit comme ajouté du dehors par un artifice, sans que rien sente l'ouvrier, et l'œuvre jaillit, d'un seul bloc, d'un seul mouvement, immense, concentrée pourtant et ramassée en cette unité puissante qui est celle des êtres vivants. — Un exemple, dans une pièce courte, de la vision composant ainsi et distribuant l'ouvrage, l'arrêtant dans un contour précis et exactement plein d'elle-même. Le poète sur la grève. Il songe à sa destinée, et il regarde la mer. Ce qu'il voit se mêle à ce qu'il pense, le remplit, le coordonne, l'anime :

. . . .
L'énorme océan — car nous entendîmes
Ses vagues chansons —
Disait : « Paraissez, *vérités sublimes*
Et bleus horizons !

Le monde captif, sans lois et sans règles
Est aux oppresseurs ;
Volez dans les cieux, *ailes des grands aigles,*
Esprits des penseurs !

Naissez ! levez-vous sur les flots sonores,
Sur les flots vermeils ;
Faites dans la nuit poindre vos aurores,
Peuples et soleils.

Vous, — laissez passer la foudre et la brume,
Les vents et les cris,
Affrontez l'orage, affrontez l'écume,
Rochers et proscrits (1) !

C'est ainsi qu'il arrive à écrire un poème symbolique embrassant à peu près toute l'histoire de France, qui n'est qu'un système d'images coordonnées, avec la monarchie sous ses différents aspects représentée par les statues de Henri IV, de Louis XIII, de Louis XIV et de Louis XV, le peuple obscur, opprimé et menaçant représenté par les cariatides grimaçantes du Pont-Neuf, la révolution représentée par la guillotine — un poème fait de pierre animée, passionnée et éloquente (*la Révolution* dans les *Quatre Vents*). Ici l'effort est trop grand. La volonté et l'artifice se sentent. Comme il arrive toujours, l'artiste a transformé en procédé la faculté innée, facile et féconde, à laquelle il a dû ses créations les plus belles, sur laquelle il a pris l'habitude de compter, et dont, maintenant, il a trop conscience. Et pourtant, comme conception d'ensemble, comme composition et ordonnance, ce poème est encore singulièrement imposant.

Donner à une œuvre l'unité un peu artificielle d'une

(1) *Châtiments*, VI, 4. Chanson.

antithèse, l'unité un peu facile d'un développement continu de la même idée, l'unité savante et avisée d'un agrandissement progressif, ou soudain, de la pensée, l'unité puissante d'une image si profondément sentie qu'elle devient un symbole; ce n'est pas peut-être avoir l'instinct charmant de cette composition impalpable et invisible, qui tient à l'unité d'un sentiment discrétement répandu et fondu dans toutes les parties d'une œuvre non composée en apparence. Ce secret suprême, si bien connu de La Fontaine, Victor Hugo ne l'a pas ignoré. On trouverait des traces de cet art subtil, par lequel une pièce, comme faite de rien, est comme un parfum dans l'air, insaisissable, et très net pourtant, dans *Stella*, dans *Booz endormi*, qu'il faut toujours citer à quelque point de vue du beau qu'on se place, dans *Un peu de musique* d'*Eviradnus*, dans *A celle qui est voilée* (*Contemplations*, II), surtout dans cet humble et pur chef-d'œuvre *Choses du soir* (*Art d'être grand-père*).

. . . .
On voit sur la mer des chasse-marées ;
Le naufrage guette un mât frissonnant ;
Le vent dit : demain ! l'eau dit : maintenant !
Les voix qu'on entend sont désespérées.

Le coche qui va d'Avranche à Fougère,
Fait claquer son fouet comme un vif éclair ;
Voici le moment où flottent dans l'air
Tous ces bruits confus que l'ombre exagère.

Des flaques d'argent tremblent sur les sables,
L'orfraie est aux bords des talus crayeux ;
Le pâtre, à travers le vent, suit des yeux
Le vol monstrueux et vague des diables.

Un panache gris sort des cheminées ;
Le bûcheron passe avec son fardeau ;
On entend parmi le bruit des cours d'eau
Des frémissements de branches traînées ;

La faim fait rêver les grands loups moroses ;
La rivière court, le nuage fuit ;
Derrière la vitre où la lampe luit,
Les petits enfants ont des têtes roses.

Mais cela est relativement rare. En vrai Français, et fidèle en cela à la tradition littéraire de notre pays, Hugo aime la composition non seulement très forte, mais très apparente et vigoureusement marquée. Il en a eu l'instinct et l'amour en sa qualité de grand peintre décorateur ; il en a connu tous les procédés, dont quelques-uns même ont été renouvelés par le tour particulier de son imagination.

IX

L'EXPRESSION DANS HUGO.

« Les idées de tout le monde *dans le langage de quelques-uns.* » Nous en sommes à la seconde partie de la définition du grand écrivain classique. Il est vrai en effet qu'on n'est un grand écrivain que quand on invente un style. Le style d'Hugo n'a été rien moins qu'une révolution dans la langue française. Moins original que ses prédécesseurs immédiats, que Lamartine, que Vigny, que Chateaubriand, comme idée et comme sentiments, il

est plus original comme style que Lamartine, que Vigny, que Chateaubriand, que Rousseau, que Sévigné, que Racine, et je ne m'arrête que parce que voici venir La Fontaine. Il a créé une manière de dire dans une langue qui existait comme langue littéraire depuis quatre siècles, et qui avait été renouvelée au moins trois fois. C'est comme un miracle.

Comme presque tous ceux qui inventent un style, Victor Hugo s'est créé une langue avec des images nouvelles. Toute langue humaine est une manière de mythologie. Les mots les plus usuels sont d'anciennes images, des métaphores usées, qu'on emploie comme simples signes parce qu'on n'en voit plus la couleur, autrefois vive. Mais cette métaphore desséchée a été vivante jadis. Le premier qui a dit : « Le fer s'enfonce dans l'arbre, » racontait l'histoire fictive d'un personnage vivant et doué de volonté qui d'une force active pénétrait dans un autre être. Tout mot est une métaphore, et d'une métaphore à un mythe, il n'y a qu'une différence de degré.

Ce qui fait cette différence, c'est le plus ou moins de foi de celui qui parle une langue dans les mythes que cette langue contient. Quand je dis « l'aurore aux doigts de rose, » je suis simplement ridicule. Mais pourquoi ? parce que j'emploie un mythe sans y croire. Quand Homère le dit, lui qui croit à une vraie déesse, vivante et présente, dont les doigts sont faits de roses, il dit une chose charmante. Un degré plus bas, lorsque je dis « donner dans le panneau, » j'emploie une langue impropre, parce que cette expression, du temps qu'on employait les panneaux à la chasse, était une image vivante, la comparaison rapide d'un homme qui se laisse tromper à un lièvre qui se jette au filet.

Les langues sont donc des résidus d'antiques images, métaphores, allégories, symboles, mythes, tombés à n'être plus que des signes incolores d'idées usuelles, après avoir été des représentations éclatantes de la vie naturelle ou surnaturelle. Ces résidus, le commun des hommes s'en sert comme de signes de convention, sans chercher à en raviver le sens. Nous disons « Dieu merci » pour dire « j'en suis bien aise ». Mais nous parlons ainsi dans notre propre idiôme une langue morte, et qui n'émeut en rien l'imagination. Pour l'émouvoir que faudrait-il ? Créer de nouvelles images, puisque les anciennes sont les cendres de flammes éteintes ; ne pas dire « l'aube aux doigts de rose », mais, comme Théophile Gautier, « Déjà le matin aux yeux gris descend des collines » ; et ensuite avoir assez de puissance pour pousser la métaphore jusqu'à l'allégorie sans être froid, et l'allégorie jusqu'au symbole sans être forcé, et le symbole jusqu'à cette coordination vivante de symboles qui se fait accepter de l'imagination échauffée comme une réalité, c'est-à-dire jusqu'au mythe.

C'est précisément tout cela que Victor Hugo a fait.

On conçoit combien la chose est difficile. Il faut commencer par se refaire à soi-même une âme primitive pour laquelle l'image ne soit pas une figure de style, mais *une sensation*. L'image, pour vous et moi, n'est pas une sensation. C'est une traduction. Nous commençons par avoir une idée, abstraite, incolore, simple opération de notre esprit, et nous la traduisons en une image pour la faire comprendre. Si nous sommes vulgaires, nous prenons comme traduction une de ces images usées qui traînent dans la langue, et nous disons « le char du progrès, le timon de l'État » ; si nous sommes distingués, nous inventons une figure nouvelle, et nous

disons comme Montesquieu : « Le trésor public devient la ressource des particuliers. *La république est une dépouille.* »

Ceci est déjà du style, mais non pas du style poétique. L'image est encore une traduction, voulue et cherchée, de la pensée. C'est s'exprimer par une image ; ce n'est point penser en images, comme Montaigne ou Victor Hugo. Pour penser en images, il faut que l'esprit soit pénétré des sensations vives des choses et en ait fait comme sa matière.

En sa qualité d'homme du XIXe siècle, et non primitif, Hugo n'a pas commencé par là. Il a commencé par avoir le style vulgairement élégant d'un homme instruit de son temps. Il écrivait même horriblement mal quelquefois dans sa jeunesse (1). Il n'y a pas une image neuve dans les *Odes* et *Ballades*, ce qui explique qu'elles sont longtemps restées pour nombre de critiques le chef-d'œuvre de Victor Hugo. Les *Orientales*, qu'il faut étudier de très près, car c'est là qu'est le germe du Victor Hugo futur, marquent un effort qu'il a fait, pour éveiller en lui la faculté de voir les objets dans leur réalité vivante et colorée. Il allait à cette époque contempler des couchers de soleil dans les environs de Paris, étudier, comme un

(1) L'auteur « a donc pensé que, si l'on plaçait le mouvement de l'Ode dans les idées plutôt que dans les mots ; si de plus on en asseyait la composition sur une idée fondamentale quelconque qui fût appropriée au sujet, et dont le développement s'appuyât dans toutes ses parties sur le développement de l'événement qu'elle raconterait, en substituant aux couleurs usées et fausses de la mythologie païenne, les couleurs neuves et vraies de la théogonie chrétienne, on pourrait jeter dans l'Ode quelque chose de l'intérêt du drame, et lui faire parler en outre ce langage austère, consolant et religieux dont a besoin une vieille société qui sort encore toute chancelante des saturnales de l'athéisme et de l'anarchie. » (Première préface des *Odes*.)

peintre, des effets de lumière, la ville au loin « brumeuse, dentelant l'horizon violet. » Très sagement, il se bornait alors à faire l'apprentissage de la sensation, à noter des tons et des formes. Il en est sorti un livre où il y a un Orient faux, ce qui m'est indifférent, point d'idées, ni de sentiments, mais des couleurs bien à lui, très peu de Chateaubriand et de Byron, quoi qu'on en ait dit, une vraie jouissance, dont la naïveté est un charme, à savourer, sans intermédiaire ni interprète, la couleur, la lumière et le relief.

Les *Feuilles d'automne*, etc., de 1830 à 1840, sont des ouvrages très mêlés. On y sent la lutte confuse de l'artiste original qui veut naître, et du faiseur de littérature usuelle, qui parle un peu plus adroitement qu'un autre la langue publique. Il souffre sous sa plume des périphrases vulgaires comme celle-ci :

Ces victoires qui font éclater à la fois
Cloches et canons en volées,
Et louer le Seigneur en pompeux appareil,
Et, la nuit, dans le ciel des villes en éveil
Monter des gerbes étoilées.

ou des métaphores du dernier bourgeois :

Puis effeuiller en hâte et d'une main jalouse
Les boutons d'oranger sur le front de l'épouse.

des platitudes : ceci est le trait final d'une sorte de méditation :

Il retrouve attristé le regard morne et froid
Du passé disparu, du passé quel qu'il soit.

ou encore :

Or, comme je l'ai dit, l'océan magnifique
Epandait une voix joyeuse et pacifique,
Chantait comme la harpe aux temples de Sion,
Et louait la beauté de la création.

Mais déjà de pareils vers sont rares. A côté le style d'images apparaît, la métaphore neuve et fraîche, toute vibrante encore de la sensation :

Afin que mon cœur soit innocent et splendide
Comme un pavé d'autel qu'on lave tous les soirs.
. . . .
Ce fardeau de douleurs qu'en gémissant je traîne,
Ta prière en chantant l'emporte dans sa main.
. . . .
. . . Les mauvaises pensées
Qui passent dans l'esprit comme une ombre sur l'eau.
. . . .
Ou comme de fenêtre en fenêtre on peut voir
Des lumières courir dans les maisons le soir.
. . . .
Lorsque Napoléon. . . . .
Et qu'enfants nous prêtions l'oreille à sa fanfare,
Comme la meute au cor.

A partir des *Contemplations* son style est définitivement formé. Il en est souverainement maître, et nous pouvons l'étudier d'ensemble.

L'image n'y est jamais une traduction banale, ni une traduction recherchée, ni même une traduction éloquente de l'idée. Elle est une sensation vraie, et c'est là le don ; — mais elle est une sensation choisie, et c'est le premier art d'Hugo. — Elle est une sensation éla-

borée, renforcée et agrandie par une puissance intime, très sûre d'elle-même, et c'est là son grand art.

1° *C'est une sensation vraie.* Il sait voir. Il est, comme disait Gautier de lui-même, un homme pour qui le monde sensible existe, ce qui aux époques de civilisation est assez rare. Il voit que le clair de lune est bleu (« *le clair de lune bleu qui baignait l'horizon.* » — « *sous les arbres bleuis par la lune sereine,* ») et je crois qu'il est le premier qui s'en soit avisé. Avant lui c'était toujours « l'astre au front d'argent qui blanchit les lacs de ses molles clartés ». Il a gardé dans sa mémoire particulière de coloriste aussi bien la sensation de « *quelque humble vaisselle* » qui « *aux planches d'un bahut vaguement étincelle* », que l'effroi, à travers la brume « *des rochers monstrueux apparus brusquement,* » ou la douceur « *du vieil anneau de fer du quai plein de soleil.* » Veut-on le voir à l'œuvre, recueillant les sensations et les notant au passage ? Lisez *Fenêtres ouvertes.* — *Le matin, en dormant* (*Art d'être grand-père*).

J'entends des voix. Lueurs à travers ma paupière.
Une cloche est en branle à l'église Saint-Pierre.
Cris des baigneurs. Plus près ! plus loin ! non, par ici !
Non, par là ! Les oiseaux gazouillent, Jeanne aussi.
Georges l'appelle. Chant des coqs. Une truelle
Racle un toit. Des chevaux passent dans la ruelle.
Grincement d'une faux qui coupe le gazon.
Chocs. Rumeurs. Des couvreurs marchent sur la maison.
Bruits du port. Sifflement des machines chauffées.
Musique militaire arrivant par bouffées.
. . . .
Vacarme de marteaux lointains dans une forge.
L'eau clapote. On entend haleter un steamer.
Une mouche entre. Souffle immense de la mer.

Le voilà bien, faisant sa palette, cherchant des tons,

s'approvisionnant de sensations exactes. Son cerveau s'en remplit. Il est comme hanté d'une multitude de contours précis et de couleurs vraies, dont se revêtent naturellement ensuite toutes les idées qui se forment en lui. Un Terme grimaçant et sali, engagé dans sa gaine, au fond d'un parc, lui apparaît comme « *la poignée en torse ciselée d'un vieux glaive rouillé qu'on laisse dans l'étui.* » Une voix qui chantait et qui s'arrête, pour lui « *s'éteint comme un oiseau se pose.* » Des idées abstraites entrent en lui à l'état de sensations. Nous dirions : « Des législations antiques aux modernes il y a un progrès continu d'humanité et de clémence ». Il dit :

Et l'on voit lentement sortir Beccaria
De Dracon qui se transfigure.

« Je ne dis pas que c'est bien dire, je dis que c'est bien penser. » Le mot de Montaigne n'est plus juste ici. Je ne dis pas que c'est bien parler, je dis que c'est bien sentir.

2° *C'est une sensation choisie.* — Quand on a une pareille puissance, qui est l'essence même du style poétique, il y a un péril, qui est d'être tyrannisé et encombré par ses sensations, comme Saint-Simon, comme Michelet quelquefois. Il y a un art qui est de savoir choisir entre elles, et retenir celles qui satisfont pleinement la pensée maintenue vigilante à l'endroit de ces visiteuses. Cet art, Victor Hugo l'a eu pleinement presque toujours ; quelquefois il l'a oublié. — Le plus souvent il est assuré et souverain dans son choix. On sent, et c'en est la marque, qu'il a retenu juste l'image que nous aurions cherchée, que nous n'aurions pas trouvée, puisque nous l'aurions cherchée, qui s'est présentée à lui avec beaucoup d'autres, et dont il a reconnu l'excellence précisément parce qu'elle

n'était pas seule. Car si la fécondité est un péril, elle n'en est pas moins la condition du choix.

De là cette justesse magistrale dans l'expression métaphorique. De là aussi un art bien délicat et une ressource précieuse sur quoi il faut insister. Il peut, non seulement choisir la meilleure, la plus exquise, la plus fine ou la plus forte de ses sensations, mais, ce que ne pourrait pas faire un peintre, *en choisir plusieurs*. J'ai parlé de ses accumulations de métaphores. Cela appartient à sa première manière, au temps où il traduisait ses pensées en images, et ce n'est que de la rhétorique agréable. Mais quand il a affaire à des sensations vraies, et que dans la foule de celles qui le pénètrent, il en juge plusieurs justes, il peut *nous faire le récit de ses sensations*, et ceci n'est plus un développement, c'est un tableau qui se compose, se modifie, et se recompose devant nos yeux. Le carillon sonne et le réveille. Cinq sensations successives, à mesure que le dormeur a la perception de plus en plus nette de ce qu'il entend : brusque invasion de quelque chose d'inattendu — réveil joyeux et chantant — un oiseau qui sautille — vibration forte et prolongée — une fée qui danse dans un clocher.

Le carillon, c'est l'heure inattendue et folle
Que l'œil croit voir vêtue en danseuse espagnole,
Apparaître soudain par le trou vif et clair
Que ferait en s'ouvrant une porte de l'air.
— Elle vient, secouant sur les toits léthargiques
Son tablier d'argent plein de notes magiques,
Réveillant sans pitié les dormeurs ennuyeux,
— Sautant à petits pas comme un oiseau joyeux,
— Vibrant, ainsi qu'un dard qui tremble dans la cible.
— Par un frêle escalier de cristal invisible
Effarée et dansante, elle descend des cieux ;
Et l'esprit, ce veilleur fait d'oreilles et d'yeux,

Tandis qu'elle va, vient, monte et descend encore,
Entend de marche en marche errer son pied sonore (1) !

omparez à « *l'heure en cercle promenée* » de Chénier, ou même à « *ce compas qui tourne avec les heures* » de Vigny, pour mesurer la différence d'une sensation vraie, à une pensée *traduite* en « figure. »

Je crois bien pourtant que c'est à ces successions d'images que font allusion certains critiques quand ils parlent des métaphores incohérentes d'Hugo. Il me semble que c'est n'y rien entendre. Ils ont raison quelquefois, mais seulement quelquefois. A Hugo aussi il arrive de traduire sa pensée en métaphore, et alors il peut tomber dans le défaut de l'incohérence, *d'autant plus* qu'il peut se faire que de deux images l'une soit une sensation, l'autre une traduction, auquel cas l'incohérence est presque forcée. Quand il dit :

Lorsque Napoléon........
Et qu'enfants nous prêtions l'oreille à sa fanfare
Comme la meute au cor.

il est évident qu'il y a là une *sensation*, et combien vive et juste ! Mais il a laissé en blanc son premier vers. Il faut le remplir. La rime lui suggère une image, non spontanée, mais cherchée, trouvée, adaptée, une *traduction*, et il écrit :

Lorsque Napoléon flamboyait comme un phare,
Et qu'enfants nous prêtions l'oreille à sa fanfare
Comme la meute au cor.

(1) *Rayons et ombres* : XVIII, Ecrit sur la vitre d'une fenêtre flamande. (Faites attention au titre pour certains détails.)

Et, cette fois, oui, il y a une incohérence fâcheuse, sauvée à peu près par le mouvement, qui est vif. — Lorsque, au courant d'une succession d'idées-images admirable, plein du sentiment de la virginité superbe des montagnes, il a pensé ce vers :

> Allez donc soulever sa robe à la Jungfrau,

il cherche à l'encadrer dans sa période ; et alors, péniblement, traduisant sa pensée en images contraintes, il écrit :

> Qu'après avoir dompté l'Athos, quelque Alexandre,
> Sorte de héros, monstre aux cornes de taureau,
> Aille donc soulever sa robe à la Jungfrau.

Nul doute que « *le monstre aux cornes de taureau* » ne soit amené de loin par l'attraction de la rime. Il est vrai que M. de Banville affirme que c'en est le mérite. Mais je n'en suis pas persuadé, ni peut-être lui non plus.

Défaillance rare dans les ouvrages de la grande époque, dans les *Contemplations*, la *Première Légende*, les *Châtiments*, la *Seconde Légende*, les *Chansons des rues et des bois*. Il faut lire tout le *Satyre*, tout *Pleine mer*, tout *Plein ciel*, pour comprendre ce que c'est qu'une évolution d'images, qu'un *récit de sensations*, soutenu d'une si puissante faculté de vision ou d'évocation qu'il n'y a pas la moindre incohérence, dans une variété et un renouvellement infini de métaphores.

3° *C'est une sensation élaborée et agrandie.* — Il n'y a qu'une différence de degré entre une métaphore et une allégorie, entre une allégorie et un mythe. Mais qui fait cette différence? Une puissance intime qui met toutes

les facultés de l'âme au service de la sensation, de telle manière que quand elle est exprimée de l'esprit, elle est plus riche qu'en y entrant, empreinte de lui, spiritualisée, devenue l'écho de sa voix intérieure, de son amour, de sa joie, de son deuil, de son espoir, de sa foi. — Elle n'en sera que refroidie, me direz-vous. — Cela peut arriver ; mais peut-être renversez vous les termes. Je parle d'une sensation forte s'imprégnant d'idée, sans cesser d'être sensation ; vous parlez peut-être d'une idée se traduisant (encore) en une allégorie ou en un symbole. Quand Boileau nous dit, en jolis vers.

Pour moi sur cette mer qu'ici-bas nous courons...

soyez sûr qu'il a pensé d'abord à la vie humaine, puis qu'il a cherché une allégorie, et en a trouvé une, agréable ; c'est un jeu d'esprit. Mais quand Hugo a écrit la *Mise en liberté*, croyez bien que ce n'est pas un jour qu'il songeait à la mort comme à une délivrance, et qu'il cherchait un symbole pour exprimer cette idée. Non. Il a donné la liberté à un oiseau captif. Il a été très frappé des scènes de ce petit drame. L'oiseau tremblant devant cette énorme main qui s'avance, et le saisit, puis résigné, « inerte, l'œil fermé, laissant pendre son cou débile » ; puis éperdu de bonheur,

..... Évadé dans les rameaux flottants
Et dans l'immensité splendide du printemps.....
Dans l'air profond, parmi les arbres infinis,
Volant au vague appel des amours et des nids,
Planant éperdument vers d'autres ailes blanches,
Ne sachant quel palais choisir, courant aux branches...

et cette sensation s'est élargie et agrandie dans une idée :

« Mais, c'est l'agonie et la mort, cela ! » s'est dit le poète ; et alors, tout plein de sa sensation, ne cherchant qu'à la rendre, mais la laissant s'empreindre de la pensée qui la rehausse et l'illustre, par quelques mots très discrets faisant seulement entrevoir la pensée sous l'image, juste assez explicite pour faire briller la sensation d'une lumière nouvelle sans la refroidir, il a écrit :

Le pauvre oiseau voyant entrer *ce géant sombre*,
A pris la fuite en haut, puis en bas, cherchant l'ombre.
. . . .
Il voletait devant *ma main épouvantable*.
. . . .
Et je sentais bondir son petit cœur tremblant
. . . .
Et j'ai vu s'en aller au loin *la petite âme*
Dans cette clarté rose où se mêle une flamme,
. . . .
Aux fleurs, aux flots, au bois fraîchement reverdis
Avec l'effarement d'entrer au paradis (1).

Il en va tout de même dans le *Satyre*, *Plein ciel*, *Pleine mer*, *la Trompette du jugement*, *Ibo*, *la Chouette*, *la Bouche d'ombre*. Jamais l'idée ne fait tort à la fraîcheur de la sensation. Elles se mêlent dans une exquise mesure, « l'épithète morale » complétant « l'épithète matérielle » et faisant corps avec elle, quand il dit : « Sa LONGUE *barbe* BLANCHE *et* TRANQUILLE *apparaît*, » — *la descente* SACRÉE *et* SOMBRE *de la nuit*, » — « *vêtu de probité candide et de lin blanc* ; » l'aspect des forêts dans l'ombre et l'idée des âmes emprisonnées dans les arbres se confondant merveilleusement quand il écrit :

(1) *Art d'être grand-père*, X, 6.

... Et la nuit nous voyons les forêts
D'où cherchent à s'enfuir les larves enfermées,
S'écheveler dans l'ombre en lugubres fumées;

les objets matériels tout empreints du sentiment qu'ils évoquent, quand il nous montre : « les BONS *clochers sortant des brumes indécises* » ; et les choses immatérielles prenant comme d'elles-mêmes une forme colorée quand il dit :

Déjà l'amour dans l'ère obscure
Qui va finir
Dessine la vague figure
De l'avenir.

C'est pour cela que ses comparaisons sont si puissantes sur l'imagination. C'est que souvent elles ne sont pas autre chose que des mythes, des choses qui se transforment en êtres sans cesser d'avoir leur physionomie matérielle, aussi exactes, plus animées, aussi nettes à la vue, pour l'esprit revêtues et éclatant d'une vie supérieure. Un fleuve éteignant un incendie est pour Homère un héros combattant un dieu, sans pour cela que nous cessions de voir la mêlée pittoresque des flots et des flammes, les flots seulement et les flammes prenant une âme. Un promontoire est pour Hugo le pâtre mélancolique du troupeau des vagues. Il a passé auprès d'une bergère gardant ses chèvres. Il poursuit sa promenade...

Et, là-bas, devant moi, le vieux gardien pensif
De l'écume, du flot, de l'algue, du récif,
Et des vagues sans trêve et sans fin remuées,
Le pâtre promontoire, au chapeau de nuées,
S'accoude, et rêve au bruit de tous les infinis,
Et dans l'ascension des nuages bénis

Regarde se lever la lune triomphale,
Pendant que l'ombre tremble, et que l'âpre rafale
Disperse à tous les vents avec son souffle amer
La laine des moutons sinistres de la mer (1).

La nuit qui tombe, sans cesser d'être aussi précisément représentée que dans un tableau, prend l'aspect mystérieux de je ne sais quel Glaucus céleste, homérique pêcheur d'étoiles.

La brume formidable emplit au loin les airs.
Ainsi qu'au crépuscule on voit, au bord des mers,
  Le pêcheur, vague comme un rêve,
Traînant, dernier effort d'un long jour de sueurs,
Sa nasse où les poissons font de pâles lueurs,
  Aller et venir comme un rêve ;

La nuit tire du fond de gouffres inconnus
Son filet où luit Mars, où rayonne Vénus,
  Et, pendant que les heures sonnent,
Le filet grandit, monte, emplit le ciel des soirs,
Et dans ses mailles d'ombre et dans ses réseaux noirs
  Les constellations frissonnent.

Et tout cela, c'est Victor Hugo lui-même, s'abandonnant à sa manière propre d'imaginer et d'exprimer. Mais il faudrait pour être complet, s'il était possible de l'être avec un tel homme, parler de Victor Hugo cessant d'être lui, assez sûr de ses ressources d'écrivain pour s'essayer et se jouer à d'autres styles que le sien, et y réussissant à merveille. Le style des classiques français du XVIIe siècle, par exemple, admirable pour donner un relief dur et métallique à une pensée forte, procédant tout au contraire d'Hugo, non par image, mais par des-

(1) *Contemplations*, II, livre V, 23.

sin énergique et serré, ce style, Hugo l'a quand il veut. Il frappe sa médaille, lui aussi, quand il lui plaît :

C'est une chose grande et que tout homme envie,
D'être choisi d'un peuple à venger son affront...
Sans doute ils sont heureux les héros, les poètes,
Ceux que le bras fait rois, ceux que l'esprit fait dieux (1) !

Où serait le mérite à retrouver sa route
Si l'homme voyant clair, roi de sa volonté,
Avait la certitude ayant la liberté ?...
Le doute le fait libre, et la liberté grand (2).

Toute faute qu'on fait est un cachot qu'on s'ouvre...
L'assassin pâlirait s'il voyait sa victime :
C'est lui ! (3)

Booz était bon maître et fidèle parent ;
Il était généreux, quoiqu'il fût économe ;
Les femmes regardaient Booz plus qu'un jeune homme,
Car le jeune homme est beau, mais le vieillard est grand.

Le vieillard, qui revient vers la source première,
Entre aux jours éternels et sort des jours changeants,
Et l'on voit de la flamme aux yeux des jeunes gens,
Mais dans l'œil du vieillard on voit de la lumière (4).

Voilà longtemps que celle avec qui j'ai dormi,
Oh ! Seigneur ! a quitté ma couche pour la vôtre ;
Et nous sommes encor tout mêlés l'un à l'autre,
Elle à demi vivante et moi mort à demi (5).

Il a, quand il le veut, l'image sobre, déliée, faite d'un

(1) *Feuilles d'automne*, XIII.
(2) *Contemplations* — Bouche d'ombre.
(3) *Ibid.*
(4) *Première Légende* — Booz.
(5) *Ibid.*

trait léger et net comme La Fontaine. Ceci est plus rare; mais on en trouve d'agréables exemples. Il sait peindre « *dans les grands roseaux verts* » la belle fille des champs, « *ses cheveux dans les yeux et riant au travers.* » Il sait dire, un peu précieusement peut-être, mais avec une concision bien élégante :

Rions du maire et de l'édile,
Et mordons, en gens convaincus,
Dans cette pomme de l'Idylle
Où l'on voit les dents de Moschus (1).

Il sait dessiner en quatre mots cette jolie esquisse :

Je vous mets au défi de faire
Une plus charmante chanson
Que l'eau vive où Jeanne et Néère
Trempent leurs pieds dans le cresson (2).

Il a, non pas peut-être tout le sentiment de la beauté antique, mais l'instinct de cette beauté particulière au style antique qui est la précision élégante, la ligne nette, mais fine et souple du bas-relief. Par ce côté, il est *renaissance*, rappelle Ronsard, et, comme il a une langue plus sûre que celle de Ronsard, donne exactement la note d'André de Chénier. Il se fera un jeu, par exemple, d'imiter un vers de Virgile : « *Les Satyres dansants qu'imite Alphésibée.* » — « *Ni l'importunité des sinistres oiseaux.* » — « *Les grands chars gémissants qui reviennent le soir.* » Il peindra :

(1) *Chansons des rues et des bois.*
(2) *Ibid.*

Une femme de Thèbe ou bien de Salamine,
Paysanne à l'œil fier qui va vendre ses blés,
Et pique gravement deux grands bœufs accouplés,
Assise sur un char d'homérique origine,
Comme l'antique Isis des bas-reliefs d'Egine.

Il sculptera d'un seul vers : « *Un pâtre sur sa flûte abaissant sa paupière* ; » ou, dans un couplet digne d'émouvoir mânes de Callimaque et ombre de Philétas, Europe enlevée par Zeus :

Un ouvrier d'Egine a sculpté sur la plinthe
Europe dont un dieu n'écoute pas la plainte.
Le taureau blanc l'emporte. Europe sans espoir
Crie, et baissant les yeux, s'épouvante de voir
L'océan monstrueux qui baise ses pieds roses.

Ce qui ne l'empêche pas de donner, et plus volontiers encore, l'impression du trait plus appuyé, de la description vigoureuse et large d'Homère :

Il tombe ; la bruyère écrasée est remplie
De cette monstrueuse et vaste panoplie ;
Relevée en tombant, sa chemise d'acier
Laisse nu son poitrail de prince carnassier,
Cadavre au ventre horrible, aux hideuses mamelles,
Et l'on voit le dessous de ses noires semelles. (1)

même avec la comparaison rustique, pleine de couleur, et de saveur, tout à fait dans le goût de l'*Iliade* :

Froïla tombe, étreint par l'angoisse dernière ;
Son casque, dont l'épée a brisé la charnière,
S'ouvre, et montre sa bouche où l'écume apparaît,
Bave épaisse et sanglante ! Ainsi, dans la forêt,
La sève en mai, gonflant les aubépines blanches,
S'enfle et sort en salive à la pointe des branches. (2)

(1) *Première Légende.* Le petit roi de Galice, VIII.
(2) *Ibid.*

Et cet homme, qui a cette curiosité savante et industrieuse du détail pittoresque, est le même qui sait soulever, soutenir et distribuer par grandes masses aisément équilibrées une immense période poétique comme celle que je vais citer, *une seule phrase rythmique* de quarante vers, opposant, par un simple changement de mouvement, une grande impression de paix et de silence à un sentiment de tourment et d'inquiétude. (Je la scande *selon le rythme* par des *blancs* plus ou moins larges.)

. . . .

Paix à l'ombre! Dormez! dormez! dormez! dormez!
Etres, groupes confus lentement transformés!
Dormez, les champs! dormez, les fleurs! dormez, les tombes!
Toits, murs, seuils des maisons, pierres des catacombes,
Feuilles au fond des bois; plumes au fond des nids,
Dormez! Dormez, brins d'herbe, et dormez, infinis!
Calmez-vous, forêt, chêne, érable, frêne, yeuse!
Silence sur la grande horreur religieuse,
Sur l'océan qui lutte, et qui ronge son mors,
Et sur l'apaisement insondable des morts!
Paix à l'obscurité muette et redoutée!
Paix au doute effrayant, à l'immense ombre athée,
A toi, nature, cercle et centre, âme et milieu,
Fourmillement de tout, solitude de Dieu.

O générations aux brumeuses haleines,
Reposez-vous! pas noirs qui marchez dans les plaines!
Dormez, vous qui saignez; dormez, vous qui pleurez!
Douleurs, douleurs, douleurs, fermez vos yeux sacrés!
Tout est religion, et rien n'est imposture.
Que sur toute existence et toute créature,
Vivant du souffle humain ou du souffle animal,
Debout au seuil du bien, croulante au bord du mal,
Tendre ou farouche, immonde ou splendide, humble ou grande,
La vaste paix des cieux de toutes parts descende!

Que les enfers dormants rêvent les paradis!
Assoupissez-vous, flots, mers, vents, âmes,

. . . . tandis
Qu'assis sur la montagne, en présence de l'Être,
Précipice où l'on voit pêle-mêle apparaître
Les créations, l'astre et l'homme, les essieux
De ces chars de soleil que nous nommons les cieux,
Les globes, fruits vermeils des divines ramées,
Les comètes d'argent dans un champ noir semées,
Larmes blanches du drap mortuaire des nuits,
Les chaos, les hivers, ces lugubres ennuis ;
Pâle, ivre d'ignorance, ébloui de ténèbres,
Voyant dans l'infini s'écrire des algèbres,
Le contemplateur, triste et meurtri, mais serein,
Mesure le problème aux murailles d'airain,
Cherche à distinguer l'aube à travers les prodiges,
Se penche, frémissant aux puits des grands vertiges,
Suit de l'œil des blancheurs qui passent alcyons,
Et regarde, pensif, s'étoiler de rayons,
De clartés, de lueurs, vaguement enflammées,
Le gouffre monstrueux plein d'énormes fumées (1).

On pourra toujours regretter qu'un tel homme n'ait pas eu assez d'idées pour soutenir ses incomparables prouesses d'élocution. Mais tant qu'on entendra notre langue, on admirera un pareil artiste en écritures. On dira qu'il a eu un style à lui, créé par lui, et puis qu'il a eu à sa disposition tous les autres.]

(1) *Contemplations*, II. A celle qui est restée en France.

X

LE RYTHME CHEZ HUGO.

L'instinct rythmique de Victor Hugo n'est pas excellent ; il est presque absolument infaillible. Toutes ses autres qualités, celles même qui lui sont le plus naturelles, ont eu des défaillances, et n'ont pas été tout d'abord ce qu'elles sont devenues. L'art de s'exprimer par des phrases musicales, d'associer intimement le son à la pensée, de se faire comprendre par l'oreille autant que par l'esprit et avant même que l'esprit ait entendu, il l'a eu tout de suite d'instinct, en perfection. Quiconque veut étudier la rythmique française peut ne lire que La Fontaine et Hugo, et négliger tout le reste. Sa merveilleuse divination de la forme lui a révélé ces deux formes de la pensée, le style et le rythme, et il les a fait conspirer ensemble d'une manière inimitable.

Il a d'abord le sentiment de la valeur du mot pris en soi, comme son. Il sait que tel mot est sourd et triste, tel autre chantant et gai, et qu'entre ces extrêmes il y a un degré infini de nuances intermédiaires. Il sait que les voyelles ont leurs physionomies et leurs caractères, que l'*o* est large et triomphant, et que l'*u* est d'une douceur pénétrante :

> L'étang frémit sous les *aulnes ;*
> La plaine est un gouffre *d'or*
> Où court, dans les grands blés *jaunes,*
> Le frisson de *messidor* (1).

(1) *Chansons des rues et des bois*, I, 7, 2.

.....La grande forêt *brune*,
Qu'emplit la rêverie immense de la *lune* (1).

Eschyle errait à la *brune*
En Sicile, et s'enivrait
Des *flûtes du* clair de *lune*
Qu'on entend dans la forêt (2).

Il sait l'effet du concours de certaines voyelles et diphthongues au son large et plein, pour donner sa valeur à un chant de gloire. La Fontaine avait dit :

L'insecte du comb*at* se retire avec *gloire* ;
Comme il sonn*a* la *charge* il sonne la *victoire*.

Victor Hugo écrit :

C'était le grand chev*al* de *gloire*,
Né de la mer comme *Astarté*,
A qui l'aurore donne *à boire*
Dans les urnes de la *clarté* (3).

Il sait combiner les consonnes rudes et les rimes sèches pour donner l'impression d'une œuvre haineuse et méchante. Toute l'âpreté de la malédiction de *la chouette* (*Contemplations*, tome I) est dans le son des mots et le froissement dur des articulations :

Race qui frappes et lapides,
Je te plains ! Hommes, je vous *plains !*
Hélas ! je plains vos poings stupides
D'affreux clous et de marteaux pleins.

(1) *Première Légende.* — Eviradnus.
(2) *Chansons des rues et des bois*, I, 1, 2.
(3) *Chansons des rues et des bois.* — Prologue.

Vous persécutez pêle-mêle
Le mal, le bien, la griffe et l'aile.
Chasseurs sans but, bourreaux sans yeux !
Vous clouez de vos mains mal sûres
Les hiboux au seuil des masures,
Et Christ sur la porte des cieux !

C'est pour cette raison qu'il fera de fausses rimes masculines, pour augmenter l'effet des sonorités métalliques et des bruits de forge, quand il aura besoin de peindre le robuste et ardent travail de l'homme.

Parfois croyants, parfois *athées*,
Nous ajoutons aux *Prométhées*
Les *Euclides* et les *Képlers ;*
Nos doutes, nuages funèbres,
Montent au ciel pleins de ténèbres,
Et redescendent *pleins d'éclairs* (1).

Voyez ce qu'on peut faire, *sans changer le rythme*, dans des vers d'égale longueur, par la seule adresse de savoir placer ici des *i* et des *é* aigus, là des *ou* et des *o* longs. Voyez cette strophe fine et légère qui peint si bien la dentelure dans le ciel d'une ville du moyen âge :

Cette ville
Aux longs cris,
Qui profile
Son front gris,
Des toits frêles,
Cent tourelles,
Clochers grêles,
C'est Paris !

(1) *Année terrible.* — Avril.

Et celle-ci ample et massive, grondante de bruits sourds :

Le vieux Louvre !
Large et lourd,
Il ne s'ouvre
Qu'au grand jour,
Emprisonne
La couronne,
Et bourdonne
Dans sa tour (1).

Grâce à cette connaissance de la valeur musicale de la voyelle, de la consonne et du mot, il fait d'un vers, même isolé, quelque chose qui est déjà un rythme, et non pas le rythme ordinaire que le vers est par lui-même, un certain compte de syllabes où l'oreille s'est habituée et se complaît, mais un rythme significatif, qui exprime un sentiment ou une forme, et qui n'est pas pareil au vers 25 ou au vers 26 — cela même avec la coupe habituelle, et sans que nous tenions compte encore de la variété de césures qu'il a introduite.

Transparent comme l'eau qui s'égaie et qui brille...

Les lourds canons roulant sur le pavé des villes...

Le bruit des lourds canons roulant vers Austerlitz...

Lorsque le régiment de hallebardiers passe...

sont des vers d'un rythme expressif, sans le secours d'aucun artifice de césure, et par le seul choix du son des mots. Hugo les compte par milliers.

(1) *Ballades*, XII.

Il introduit des dérogations à la coupe ordinaire, mais il se garde bien d'écarter et de délaisser la coupe traditionnelle, de manière à la faire oublier. Précisément il ne faut pas qu'on l'oublie. Une coupe destinée à produire un effet particulier n'a cette puissance qu'à la condition qu'elle soit exceptionnelle, et elle ne paraîtra telle que si l'auteur, au cours ordinaire de son œuvre, commence par bien remettre la coupe traditionnelle dans l'oreille du lecteur. Le vers *spondaïque* ne produit une impression de solennité qu'à la condition que ses voisins ne le soient pas. Le vers irrégulier n'éveille l'attention que si la règle est suivie d'ordinaire avant et après lui. A le multiplier on arrive (comme trop souvent Musset dans *Mardoche*, Gautier dans *Albertus*) à donner la pure et simple impression de la prose. Il faut et que le vers à coupe libre soit rare, et que sa raison d'être apparaisse toujours.

C'est dans ces conditions, très scrupuleusement, que Victor Hugo en a usé. Il a longtemps aimé, dans le dessein de rompre la monotonie des coupes régulières et de produire un effet d'insistance et d'énergie, l'alexandrin coupé en trois parties égales, qui est à peine un mètre irrégulier, et que les classiques français ont employé :

Ces yeux tendres, ces yeux perçants, mais amoureux.
(Corneille. — *Psyché.*)
Les fleurs au front, la boue aux pieds, la haine au cœur. (Hugo.)
Ou rien ne tremble, ou rien ne pleure, ou rien ne souffre. (Hugo.)

Mais il a introduit une foule d'autres coupes avec un instinct très savant de la constitution du vers français. Forcé d'abréger, je dirai que *la plupart* de ces nouveautés lui sont inspirées par le sentiment, très juste, qu'il a,

que le vers français est trop court pour certains effets, et que *l'irrégularité de la coupe l'allonge*. Mais encore quelle irrégularité ? Ici il a été admirablement servi par son oreille. On sait très bien que Racine a une grande souplesse dans le maniement des coupes. A-t-on remarqué que quand il introduit une coupe irrégulière, c'est ordinairement dans la première partie du vers qu'il la place ? Cela donne une singulière vivacité au vers, et ce que les Latins appelaient « *habilis vigor*. » Mais cela ne l'allonge pas. Cela est excellent pour mettre en relief une saillie de la pensée ou un ressaut du dialogue; cela ne produit ni un effet de grandeur, ni une impression d'alanguissement. C'est la coupe irrégulière après le sixième pied qui donne ces effets et allonge le vers pour l'oreille. C'est celle-ci dont Hugo est presque (1) l'inventeur, et qui l'a admirablement servi :

Colomb, l'envahisseur des vagues | l'oiseleur...
L'effrayant tourbillon des âmes | .....

Il l'obtient d'ordinaire en mettant l'épithète immédiatement après le substantif qui clôt le sixième pied, ce qui nous force d'enjamber sans arrêt par-dessus l'hémistiche, et de reporter l'arrêt plus loin.

Une fraternité vénérable | germait.
Plein de la rêverie immense | de la lune...
Voit dans la transparence obscure | du sommeil...
Maître que la splendeur énorme | rassasie...
Il arrache la lame illustre | avec effort...

Il a bien d'autres secrets pour introduire des coupes

(1) Nous cultivions en paix d'heureux champs, | et nos mains
Étaient propres aux arts ainsi qu'au labourage. (LA FONTAINE.)

expressives dans l'intérieur du vers. Est-il rien de plus heureux, par exemple, pour peindre un mouvement rapide, brusque et gauche, *non rythmé*, quoique souple encore, que ce vers d'où toute espèce de rythme est écarté à dessein ?

Ladislas furtif | prend un couteau sur la nappe...

Mais je me hâte. — On conçoit que si l'enjambement sur l'hémistiche allonge l'alexandrin, l'enjambement sur la rime peut produire des effets de prolongement incroyables. Moins inventeur ici, car le procédé était connu, Hugo est, comme en tout ce qui concerne le rythme, un artiste merveilleux. Il sait unir étroitement le dernier mot du vers au premier mot du vers suivant, de manière à élargir brusquement l'envergure du rythme :

Car ces derniers vaincus de la dernière guerre
Furent grands | . . . .

L'aurore apparaissait. Quelle aurore ? | Un abîme
D'éblouissement . . . .

Il combine les deux procédés d'enjambement sur la rime et d'enjambement sur l'hémistiche pour redoubler la puissance de l'effet précédent.

On entendait le bruit des décharges, | semblable
A des écroulements énormes | . . . . . (1)
Et l'aquilon qui peut, | par-dessus les épaules
Des montagnes, | pousser l'océan jusqu'aux pôles (2).

(1) *Deuxième Légende.* — Le cimetière d'Eylau.
(2) *Deuxième Légende.* — Suprématie.

Il connaît l'art (usité depuis la Renaissance (1), mais qu'il pousse plus loin qu'aucun) de préparer un grand vers final d'une sonorité large et pleine par plusieurs vers de rythme brisé, le dernier surtout coupé au delà de l'hémistiche, et sa science des coupes irrégulières lui sert particulièrement ici. Il parle des enfants qui meurent avant leurs parents :

Ils viennent sous nos toits; avec nous ils demeurent;
Nous leur disons : « Ma fille! » ou : « Mon fils! » | ils sont doux,
Riants, joyeux, | nous font une caresse, || et meurent.
Oh! mère, ce sont là les anges, voyez-vous (2)!

et encore, le procédé plus marqué :

Eux, ils sont l'air qui fuit, | l'oiseau qui ne se pose
Qu'un instant, | le soupir qui vole, | avril vermeil
Qui brille et passe; || ils sont le parfum de la rose,
Qui va rejoindre aux cieux le rayon du soleil!

. . . .

N'est-ce pas admirable, ces trois vers hésitants et inquiets, qui s'épanouissent en cet ample accord final; et ne voit-on pas bien la pensée qui se cherche, douloureuse et fatiguée, puis, ayant trouvé sa conclusion consolante, s'achève en un vol paisible et harmonieux en plein ciel? — Quelquefois le procédé est tout inverse : quatre vers pleins, presque d'une seule venue, larges et forts, viennent s'appuyer sur un seul mot en rejet qui prend une valeur extraordinaire :

Zim-Zizimi, soudan d'Egypte, | commandeur
Des croyants, | padischah qui dépasse en grandeur

(1) Voir notre *Tragédie au* XVI[e] *siècle*. (Hachette, 1883.)
(2) *Contemplations*, II. — *Claire*.

Le césar d'Allemagne | et le sultan d'Asie,
Maître que la splendeur énorme rassasie,
Songe. || C'est le moment de son festin du soir...

Pour arriver à ces effets, il faut non seulement placer les césures, impérieusement, à des places anormales, mais doubler, tripler la longueur de l'arrêt qu'elles constituent. Il a pour cela plusieurs moyens, le tour de la phrase, la ponctuation, surtout la manière de faire arriver les syllabes muettes dans le vers. *Les E muets sont les fortes césures du vers français.* Elles font les vers doux en mêlant aux sonorités une certaine quantité de demi-silences :

Mais *je* n'ai pas encor senti *ce que je* sens.
(Corneille, *Psyché*) ;

elles rendent la césure plus forte lorsqu'elles sont placées à la césure ; elles font alors comme un trou dans le vers.

Fondez, neig | es, | venez dessus mon cœur descendre !
(D'Aubigné.)

Hugo a tiré de ce secret des beautés rythmiques de premier ordre. Il avait dit dans *Marion* :

« C'est l'affaire du corps, mais que m'importe à moi !
Lorsque la lourde tombe a clos notre paupière,
L'âme lève du doigt le couvercle de pierre
Et s'envo | le !.. » | — « Monsieur le conseiller du Roi ! »

Il n'a pas trouvé l'effet maladroit ; et il l'a repris, l'agrandissant, lui donnant toute sa valeur, pour faire l'admirable période poétique des *Malheureux* (*Contemplations*, tome II.)

. . . . Le corps, époux impur de l'âme,
Plein de vils appétits d'où naît le vice infâme,
Pesant, fétide, abject, malade à tous moments,
Branlant sur sa charpente affreuse d'ossements,
Gonflé d'humeurs, couvert d'une peau qui se ride,
Souffrant le froid, le chaud, la faim, la soif aride,
Traîne un ventre hideux, s'assouvit, mange et dort.
Mais il vieillit enfin, et, lorsque vient la mort,
L'âme vers la lumière éclatante et dorée
S'envo | le, | de ce monstre horrible délivrée.

Et supposez que l'*e* muet, au lieu d'être devant une consonne, se trouve *en césure* devant une voyelle, et ne s'élide point parce qu'il est accompagné d'une *s*. Il ne faut point faire la liaison, puisqu'il y a césure. Mais alors l'*e* ne se prononce plus du tout, et pourtant compte dans les douze pieds. Il n'y a plus un demi-silence, mais *un silence complet de la longueur d'un pied*. — Cela doit être affreux. — Cela peut être admirable. C'est la plus forte césure possible en métrique française. Le tout est de la bien placer :

Ils sont partis, pareils au bruit qui sort des lyres.
Et nous restons là, | seuls, | près du gouffre où tout fuit,
Trist | es ; || et la lueur de leurs charmants sourires
Parfois nous apparaît vaguement dans la nuit (1).

Ce *trist*[*es*] en rejet, suivi d'un grand silence, préparé déjà par le *seuls* entre deux césures du vers précédent, suivi de deux vers mélancoliques et doucement assourdis, est une petite merveille de rythmique.

C'est avec ces ressources multipliées, cette science absolue des harmonies propres au vers français, qu'il ar-

(1) *Contemplations*, II. — Claire.

rive à faire chanter comme il veut cet alexandrin si monotone en d'autres mains. Avec la maladresse qui lui est ordinaire en critique, il a dit : « *J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin*, » ce qui est amusant, mais faux. Il ne l'a pas disloqué, il lui a donné une âme ; il l'a fait vivre ; il en a fait une forme prête à toutes les mélodies possibles. Hugo *n'aurait pas besoin des vers lyriques*. Il chante en alexandrins avec une liberté souveraine. Il a fait en variant les coupes de l'alexandrin juste ce que La Fontaine a fait en se servant de vers libres. Le procédé général est exactement le même : *ne pas se servir de rythme fixe, mais créer continuellement et renouveler incessamment son rythme, en toute liberté, aux risques et périls de l'inventeur*. Le succès chez l'un et chez l'autre est égal. C'est ainsi qu'Hugo peut faire d'une période poétique *la peinture d'un bruit* qui change ; représenter en quinze vers par des sonorités chuchotantes ; puis distinctes, mais douces et molles ; puis nettes et vives ; puis pleines ; puis traînantes et étouffées, avec l'aide de césures expressives, un bruit qui naît — se rapproche — se répand — s'anime — s'arrête :

Ecoutez ! —Comme un *nid* qui *murmure invisible*,
Un bruit confus s'approche, et des *rires*, | des *voix*, |
Des *pas*, | sortent du fond vertigineux des *bois*.
— Et voici qu'à travers la grande forêt *brune*
Qu'emplit la rêverie immense de la *lune*,
On entend frissonner et vibrer *mollement*,
Communiquant aux bois son doux *frémissement*,
— La *guitare* des monts d'Inspruck, *reconnaissable*
Au grelot de son manche où sonne un *grain de sable* ;
— Il s'y mêle la voix d'*un homme* ; et ce *frisson*
Prend un *sens* | et devient une vague *chanson*.
. . . .
— La mélodie encor *quelques instants se traîne*

Sous les arbres bleuis par la lune *sereine*,
Puis *tremble*, puis expire ; || et la voix qui chantait
S'éteint comme un oiseau se po | *se* ; || tout se tait. (1)

Art merveilleux, où, remarquons-le bien, n'entre aucun *procédé* dans le sens précis du mot. Des procédés, Hugo en a dans son invention, dans sa composition, même un peu dans son style. Il n'en a aucun dans sa rythmique. On songe à lui et l'on rit quand on voit, chez des poètes contemporains, certaines onomatopées enfantines répétées au début des couplets ou des tirades pour marquer le rythme, des *Hop! Hop!* pour bien nous avertir que le mouvement des vagues est analogue aux galops furieux d'un cheval. Figurez-vous des *Clic Clac*, dans *Ibo*, ou des *Han! Han!* dans le *Titan* — le *Taratantara dixit* d'Ennius. C'est à nous, lecteurs, d'avoir la sensation du *Hop* ou du *Han*, d'être amenés même à le dire en lisant les vers ; mais c'est par le choix des sons et des coupes, par l'absolue conformité de l'état d'esprit suggéré par le bruit des mots avec l'objet décrit ou le sentiment exprimé, sans avoir l'air d'y songer, et, pour dire vrai, n'y songeant pas, d'une science si profonde qu'elle est instinctive, que le poète doit nous donner ces impressions ; et c'est ce que Victor Hugo a réussi à faire d'une manière qui tient du prodige.

On comprend que s'il a cette sûreté dans l'alexandrin, il sera souverainement à l'aise dans le lyrisme à forme fixe, où le rythme est tout fait et où il n'est besoin que de le soutenir. Il lui suffit ici de bien choisir le genre de strophe qui convient au sentiment général qu'il veut rendre (on pense qu'il ne se trompera point dans ce choix) et, dès lors, de ne plus songer, chemin faisant,

(1) *Première Légende*. Eviradnus, XI.

qu'aux effets de sonorité convenables à telle ou telle idée de détail : on sait que cela lui sera facile. Par exemple pour *Ibo*, il s'agit de choisir une fois pour toute la pièce un rythme d'ascension un peu heurtée et impatiente, à coups d'aile brusques :

Vous savez bien que l'âme affronte
Ce noir degré ;
Et que, si haut qu'il faut qu'on monte,
J'y monterai !

et puis, sans plus songer à cette forme arrêtée du rythme, qui doit donner le sentiment général du morceau, trouver successivement les sonorités de mots, qui doivent peindre tel ou tel objet, celle-ci, par exemple, qui est un charme, qui donne l'impression de la ligne fine et fuyante dont un édifice éloigné s'esquisse dans le brouillard gris :

Déjà l'amour, dans l'ère obscuro
Qui va finir,
Dessine la vague figure
De l'avenir.

Il s'agira de trouver un rythme solide et dur, aux césures absolument invariables, donnant le sentiment général de quelque chose d'enraciné...

Vous, laissez passer la foudre et la brume,
Les vents et les cris ;
Affrontez l'orage, affrontez l'écume,
Rochers et proscrits !

et ensuite, à telle strophe, dans le rythme adopté, par une caresse particulière des mots, introduire une autre

impression, celle du roulement mélancolique des flots dans la solitude :

Nous nous promenions parmi les décombres,
A Rozel Tower ;
Et nous écoutions les paroles somores
Que disait la mer.

Un exemple, mais cette fois un peu contre lui, de cette variété de mélodies dans l'unité générale du rythme. Il avait adopté la strophe suivante pour raconter une rêverie dans une église :

C'était une humble église au cintre surbaissé,
L'église où nous entrâmes,
Où depuis trois cents ans avaient déjà passé
Et pleuré bien des âmes (1)

Le choix du rythme est excellent, et tout ce début admirable (2).

Elle était triste et calme à la chute du jour,
L'église où nous entrâmes ;
L'autel sans serviteur, comme un cœur sans amour,
Avait éteint ses flammes.
. . . .
A peine on entendait flotter quelque soupir,
Quelque basse parole,
Comme en une forêt qui vient de s'assoupir,
Un dernier oiseau vole ;

(1) *Chants du Crépuscule*, XXXIII.
(2) Veuillot l'a trouvé si beau qu'il l'a paraphrasé en vers (COULEUVRES, *Variations*).

Hélas! et l'on sentait, de moment en moment,
    Sous cette voûte sombre,
Quelque chose de grand, de saint et de charmant
    S'évanouir dans l'ombre!

. . . .

Elle était triste et calme à la chute du jour,
    L'église où nous entrâmes.....

Mais il a voulu ensuite, à ce calme, à cette humble douceur, à ces voix du silence, opposer la clameur du dehors, la gaîté bête de la vie mondaine. Il y arrive à peu près par le fracas des mots bruyants et clairs; mais cette fois, ce sont choses trop opposées. Il fallait changer le rythme lui-même, à partir de *II*. Dix ans plus tard il n'y aurait pas manqué.

Quant aux rythmes tout à fait consacrés et traditionnels, s'il n'a pas une très grande tendresse d'âme pour eux, encore est-il qu'il en connaît parfaitement la beauté et qu'il les emploie à merveille où ils doivent produire tout leur effet. Il a un peu gâté, à mon avis, la belle strophe de dix vers octosyllabiques de Ronsard et Malherbe, la grande strophe classique des Français, en en allongeant la seconde phrase. Huit vers au lieu de six après le premier quatrain est, à mon goût, une rupture d'équilibre. Le premier quatrain de la grande strophe classique est une manière de piédestal. Il a fait la statue trop haute pour la base (1). Mais il est digne de Malherbe; il donne à la strophe la même structure solide et dense, avec des sonorités expressives plus fortes et plus riches, dans les trop rares poèmes lyriques de l'*Année terrible*. Voyez ce symbole des chants du poète considérés comme des appels de cloche, cette vigueur

(1) *Voix intérieures*, II.

de rythme, cette fougue précise de mouvement, et ces sons qui peignent :

. . . .
On entend votre bruit sublime,
Avertissement dans la nuit.

Vous tintez le glas pour le traître,
Et pour le brave le tocsin ;
On voit paraître et disparaître
Vos hymnes, orageux essaim :
Vos vers sibyllins vont et viennent ;
Dans son dur voyage ils soutiennent
Le peuple, immense pèlerin ;
Vos chants, vos songes, vos pensées
Semblent des urnes renversées
D'où tombent des rythmes d'airain.

Bientôt le jour sur son quadrige
De l'ombre ouvrira les rideaux ;
Vers l'aurore tout se dirige,
Même ceux qui tournent le dos ;
L'un y marche, et l'autre y recule.
L'avenir dans ce crépuscule
Dresse sa tour étrange à voir ;
Tour obscure, mais étoilée :
Vos strophes à toute volée
Sonnent dans ce grand clocher noir (1).

De même le rythme trop traditionnel, habituel aux poètes français qui n'en ont pas un propre, le rythme monotone des vers coupés carrément à l'hémistiche, à la rime, et de deux en deux, et de quatre en quatre, Hugo sait très bien que le tort n'est point de s'en servir, mais de

(1) *Année terrible.* — Mars, I.

n'user que de celui-là. Il sait qu'il est très beau pour exprimer ce qu'il doit exprimer, et il l'emploie. Seulement il ne l'emploie qu'à sa juste place. Il a bien compris qu'il est excellent, ce rythme de balancier, en sa monotonie même, pour peindre le calme dans le désir satisfait, et le calme encore dans la mélancolie douce (*querimonia primum, voti sententia compos*) ; qu'en un mot, c'est le rythme élégiaque français, et il s'en sert dans l'élégie en effet, avec un charme étonnant, respectant scrupuleusement ce qui en est l'essence, cette espèce d'oscillation régulière et à bruit faible d'horloge tranquille dans une maison silencieuse.

Puisque j'ai mis ma lèvre | à ta coupe encor pleine ;
Puisque j'ai dans tes mains | posé mon front pâli (1).

Voilà tout l'apaisement et toute la plénitude de cœur que verse en nous un cher souvenir lentement caressé. Voici le même sentiment avec quelque chose de plus alangui, qui explique le prolongement du quatrain en un cinquième vers :

Hier le vent du soir, | dont le souffle caresse,
Nous apportait l'odeur | des fleurs qui s'ouvrent tard ;
La nuit tombait ; | l'oiseau dormait dans l'ombre épaisse.
Le printemps embaumait | moins que votre jeunesse ;
Les astres rayonnaient | moins que votre regard.

Moi, je parlais tout bas. | C'est l'heure solennelle
Où l'âme aime à chanter | son hymne le plus doux.
Voyant la nuit si pure, | et vous voyant si belle,
J'ai dit aux astres d'or : « Versez le ciel sur elle ! »
Et j'ai dit à vos yeux : « Versez l'amour sur nous (2) ! »

(1) *Chants du Crépuscule*, XXV.
(2) *Contemplations*, I, 2, 5.

Et enfin cette même douceur de cœur, mais dans un souvenir mélancolique où l'on aime à bercer ses regrets pour les endormir, adopte le même rythme, ravissant, dans la plus grande partie de cette admirable élégie, *Claire*, à laquelle nous ramène si souvent cette enquête impartiale sur les mérites divers de notre grand poète.

Ceux qui n'ont pas connu | cette charmante fille
Ne peuvent pas savoir | ce qu'était ce regard
Transparent comme l'eau | qui s'égaie et qui brille,
Quand l'étoile surgit | sur l'Océan hagard.

. . . .

Te voilà remontée | au firmament sublime,
Echappée aux grands cieux | comme la grive aux bois,
Et, flamme, aile, hymne, odeur, | replongée à l'abîme
Des rayons, des amours, | des parfums et des voix !

. . . .

Quand nous en irons-nous | où vous êtes, colombes ?
Où sont les enfants morts | et les étés enfuis,
Et tous les chers amours | dont nous sommes les tombes,
Et toutes les clartés | dont nous sommes les nuits ?

Vers ce grand ciel clément | où sont tous les dictames,
Les aimés, les absents, | les êtres purs et doux ;
Les baisers des esprits | et les regards des âmes,
Quand nous en irons-nous ? | quand nous en irons-nous ?

. . . .

Quand viendrez-vous chercher | notre humble cœur qui [sombre ?
Quand nous reprendrez-vous | à ce monde charnel,
Pour nous bercer ensemble | aux profondeurs de l'ombre,
Sous l'éblouissement | du regard éternel ?

Le rôle de la *rime* dans tout cela est considérable sans être absorbant et tyrannique. Hugo a l'amour de la rime riche sans en avoir la superstition. On peut lui reprocher quelques rimes insuffisamment inattendues, dont la sonorité l'a amusé une fois, et qui, dès lors, se sont im-

posées à lui : *gueux — fougueux*, *spectre — Electre*, *nuées — huées*, qui reviennent trop souvent; quelques rimes normandes, vieille *licence* qui doit être absolument proscrite et qu'on s'étonne de trouver encore chez un homme d'oreille si fine et d'art si scrupuleux : *hier* et *apostasier* (*Contemplations*, II, 5, 7), *mer* et *blasphémer* (*Ibid.* II, 4, 15) ; quelques rimes (très rares) qui sont purement mauvaises : *mont* et *donc* (*Première Légende — Le Satyre*). Mais en général, là comme en toutes choses de rythme, il a vu absolument juste. Il rime richement quand il faut rimer richement; c'est-à-dire dans les pièces dont la beauté principale est dans le rythme. Les mieux rimées de ses œuvres sont les *Ballades* et les *Chansons des rues et des bois*, parce que ce sont œuvres où l'on n'a à songer ni aux idées ni même aux sentiments, et qui ne veulent être qu'un enchantement de l'imagination et de l'oreille. Mais là où la pensée est plus forte, la peinture des sentimei ou seulement des choses plus poussée, il se garde bi‹ d'attirer l'attention sur la rime en la faisant invariablement riche ; et *Pauca meæ*, par exemple, est rimé simplement et discrètement

C'est la vérité même en cette affaire. La rime est un élément très important de la versification ; mais elle n'en est encore qu'un élément, et son importance croît ou -croît selon que le caractère de l'ouvrage comporte ı musique plus ou moins chantante. Dans Hugo, parl ; où, d'instinct, l'oreille exercée demande la rime riche, on peut être sûr qu'elle l'a trouvera ; mais là seulement.

Telles sont, trop brièvement indiquées encore, les r sources et les adresses incomparables de ce poète merveilleusement doué pour faire de la langue de son pays un puissant et délicat instrument de musique.

XI

Victor Hugo est un des plus grands noms de notre littérature. Très contesté pendant les vingt-cinq premières années de sa carrière, ce qui eût été juste (car son plein développement est venu plus tard) si on ne lui avait pas reproché surtout ses qualités naissantes, il a été très admiré pendant les vingt-cinq années suivantes. Depuis, les nouvelles générations littéraires s'écartent de lui, en quoi elles ont raison, car il ne faudrait pas s'aviser de l'imiter ; et le dédaignent, en quoi elles se montrent un peu ridicules. Cela passera ; comme pour Chateaubriand, comme pour Lamartine. Plus encore que ces deux grands hommes, Hugo est de ceux qui durent, parce que c'est la beauté du style qui conserve. Quelques défauts de caractère et quelque défaut d'esprit lui ont inspiré des ouvrages mauvais, qui disparaîtront ; et, ce qui est plus regrettable, ont jeté quelques taches sur de belles œuvres, qui resteront. De cette combinaison d'éléments divers que j'ai essayé d'analyser, un homme est sorti qui est plutôt un grand écrivain qu'un grand auteur. Mais, précisément, c'est des auteurs surtout en tant qu'écrivains que la postérité s'occupe. A ce titre Hugo est désormais un de nos grands classiques.

Il est notre plus grand poète lyrique ; il est presque notre unique poète épique. Il serait, comme style et comme rythme, le plus habile artiste en vers que nous ayons, si La Fontaine n'existait pas. Par là il vivra aussi longtemps que la langue française. Il deviendra même *scolaire*, par

ses qualités, un peu aussi par ses défauts. Très facilement pénétrable, peu profond, peu compliqué, obscur seulement (et rarement) par la forme, ses beaux lieux communs, ses dissertations morales, ses larges et riches descriptions, ses narrations éclatantes complaisamment étalées, seront bien compris et bien goûtés des jeunes esprits, et leur seront une très belle et savoureuse récréation intellectuelle. Il a mérité ce prix, qui est celui des plus grands, par son amour de la belle langue où il avait appris à parler, et le don merveilleux qu'il a eu pour lui donner une nouvelle jeunesse et un nouveau lustre. Je le quitte à regret, après cette longue étude. Je voudrais en avoir parlé comme en parleront nos fils, sans ingratitude et sans superstition.

ALFRED DE MUSSET

I

SA VIE ET SON CARACTÈRE.

Alfred de Musset n'a pas de biographie. Il ne lui est rien arrivé, que ce qui arrive à tout le monde. « *L'histoire de sa vie est celle de son cœur* » et de ses ouvrages. Il naît le 11 décembre 1810; fait de bonnes études au collège Bourbon; publie son premier volume à dix-huit ans, est célèbre à vingt et un (*Namouna*); lance en dix ans dix volumes de vers, de romans et de théâtre, au milieu de la vie mondaine la plus agitée et la plus troublante; est épuisé à trente ans (*Souvenirs, Tristesse*, 1841); ne produit plus pendant seize années, que quelques légères œuvres en prose et quelques faibles vers; et meurt le 1er mai 1857, à quarante-six ans, d'une maladie de cœur que sa manière de vivre n'était point faite pour enrayer. Il était entré à l'Académie française en 1852.

Il eut pour amis, dans le début, Victor Hugo et les

hommes de lettres qui l'entouraient, Sainte-Beuve, Emile et Antony Deschamps, etc.; plus tard M[me] George Sand, M[lle] Rachel, la tragédienne, surtout des hommes et femmes du monde, M. et M[me] Jaubert, le prince et la princesse de Belgiojoso, M[me] Ménessier (née Nodier), toujours M. Buloz, le fondateur de la *Revue des Deux-Mondes*, recueil où presque tous ses ouvrages ont paru avant la publication en volume.

Il faut faire attention aux dates de ses ouvrages pour bien savoir, ce qu'on oublie quelquefois, que ses travaux de prosateur et de poète ont été menés de front et se sont arrêtés en même temps.

De 1829 à 1836, c'est-à-dire de dix huit à vingt-cinq ans, il écrit : en vers, tout ce qu'on a appelé depuis « *Premières poésies* » (de *Don Paez* à *Namouna*) ; plus *Rolla*, *Une bonne fortune*, les *Nuits* de *Mai*, *Décembre* et *Août*, la *Lettre à Lamartine*, les *Stances à la Malibran*; — en prose, *André del Sarto*, *les Caprices de Marianne*, *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour*, *Lorenzaccio*, *la Quenouille de Barberine*, *la Confession d'un enfant du siècle*, le *Chandelier*, *Il ne faut jurer de rien*, les *Lettres de Dupuis et Cotonet*. — De 1837 à 1841, c'est-à-dire de vingt-cinq à trente ans, il écrit : en vers, la *Nuit d'octobre*, l'*Espoir en Dieu*, la *Mi-Carême*, l'*Idylle*, *Sylvia*, la *Soirée Perdue*, *Simone*, le *Souvenir* ; — en prose, le *Caprice*, *Emmeline*, *Frédéric et Bernerette*, le *Fils du Titien*, *Croisilles*.

Dans la période de lassitude, de trente à quarante ans, il donne encore : en vers, *Sur la Paresse*, *Après une lecture*, *Conseils à une Parisienne*, *Sur trois marches de marbre rose* ; — en prose, *Mimi Pinson*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *Carmosine*, *Bettine*. — Après la quarantaine on ne peut citer que *la Mouche* (nouvelle) et *l'Ane et le Ruisseau* (proverbe).

Il faut savoir cependant que Musset, pendant tout le règne de Louis-Philippe, n'a eu d'autre réputation que celle de poète et de novelliste. Ses œuvres dramatiques (sauf la *Nuit Vénitienne*, jouée et sifflée à l'Odéon en 1831) n'étaient considérées que comme des nouvelles dialoguées et n'avaient été jouées nulle part. Un caprice de comédienne (Madame Allan) fut cause que « *le Caprice* » vit la rampe en 1847, juste après dix ans de publication. Le succès de cette comédie fit jouer presque toutes les autres, la plupart avec un grand applaudissement ; et Musset passa poète dramatique alors qu'il n'écrivait presque plus. Cinq ou six de ses pièces (un peu remaniées par lui pour s'accommoder au théâtre), *le Caprice*, *On ne badine pas avec l'amour*, *les Caprices de Marianne*, *le Chandelier*, *Il faut qu'une porte...*, *Il ne faut jurer de rien*, sont restées au répertoire et sont encore bien reçues du public.

J'ai dit de Lamartine qu'il était resté très jeune toute sa vie. De Musset ce ne serait pas assez dire. Il a été toute sa vie un enfant, et un enfant gâté.

D'une sensibilité incroyable ; toujours dans l'extrême des sentiments les plus divers, de la tendresse, de la colère, du soupçon, de la rancune, de la générosité, de l'ambition, du désespoir, de l'ardeur au travail et de la paresse ; égoïste au fond, mais de cet égoïsme des enfants, qui n'est pas sec parce qu'il est, non pas un calcul, mais une passion, le besoin d'être aimé, et qui n'est pas antipathique, parce qu'il est naïf et confond de bonne foi le désir d'être aimé avec le goût d'aimer les autres ; irritable à l'excès, mais infiniment léger, et croyant pardonner parce qu'il oubliait ; ardent au plaisir et indéfiniment stupéfait de cette découverte faite tous les huit jours que le plaisir n'est pas le bonheur ; em-

poisonnant du reste même le plaisir par l'inquiétude de son âme, sa promptitude au soupçon, le besoin et l'art de se dégoûter des choses, et cette sorte de goût pour la tristesse, né du besoin de se faire plaindre et de se plaindre soi-même, qui caractérise les enfants boudeurs ; très aimable du reste et séduisant, dans ses bons moments, avec ses beaux cheveux blonds, sa taille svelte, ses gestes gracieux, son élégance vraie de *dandy* spirituel, sa conversation paradoxale et son infini besoin de plaire : il a été très aimé, très recherché, toujours moins et autrement qu'il n'eût désiré, très sincèrement pourtant, parce qu'à travers ses défauts on reconnaissait toujours ce qui plaît tant aux hommes, l'amour ardent de la vie, et qu'on n'y trouvait point les sentiments qui leur déplaisent le plus, la dissimulation, l'affectation et l'orgueil sot.

Il s'est peint lui-même assez bien tel qu'il était à l'aurore, si éclatante, de sa première jeunesse :

> Il était gai, jeune et hardi,
> Et se jetait en étourdi
> A l'aventure ;
> Librement il respirait l'air,
> Et parfois il se montrait fier
> D'une blessure.

Plus tard, cette fierté, son soutien en effet dans les douleurs morales qu'il cherchait trop, l'abandonna : tout en devenant meilleur, il devint plus sombre (*Après une lecture, A mon frère revenant d'Italie*) ; après avoir cherché le bonheur dans le plaisir, y cherchant l'oubli ; sentant la nécessité, et l'absence, d'une forte attache à quelque chose qui ne passe point ; obsédé du sentiment d'un

grand vide, et se disant qu'il n'avait plus en lui rien de bon que la sincérité des larmes qu'il avait versées. (*Tristesse.*)

Après de longues années de langueur, la mort le délivra doucement. Il s'éteignit dans une syncope, croyant s'endormir. « *Sa mort fut un soupir* bien plus *doux que sa vie.* » Il n'y eut presque personne à ses obsèques ; cela s'explique : il ne s'était jamais mêlé de politique.

II

SON TOUR D'ESPRIT ET SES GOUTS LITTÉRAIRES.

A peine sorti du collège, Musset fut présenté à Victor Hugo et introduit dans cette société des amis d'Hugo qu'on appelait alors le *Cénacle*. Il y fut très bien accueilli. La mode était alors (elle dura peu) à l'Orient, aux Maures, à l'Espagne ; « car, disait Hugo, l'Espagne c'est [illegible] encore l'Orient. » Le jeune Musset prit ce pl[illegible], c'est conviction bien profonde, et, dans cet[illegible], sans une surtout voir une occasion de ne pl[illegible] mode, semblant Il rima des chansons et fit [illegible] plus faire de vers latins. Espagne et une Ital[illegible] de petits poèmes sur une [illegible] de convention. Comme forme, cela était infiniment remarquable pour un enfant de vingt ans (*Don Paez* surtout) ; comme fond, ce n'était pas plus mauvais qu'autre chose.

Très vite, beaucoup plus vite qu'on ne le dit et qu'on ne le croit généralement, il faussa compagnie à cette première muse. Il était très peu fait pour être un poète

pittoresque : son mérite, c'est de l'avoir senti dès les premiers essais. Dès 1831, il se tourne, avec une certaine gaucherie encore, vers l'analyse et la peinture des sentiments (*Vœux stériles*, *Secrètes pensées de Raphaël*, *La Coupe et les Lèvres*, *A quoi rêvent les jeunes filles*). — Et voici désormais qu'il sent qu'il s'éloigne du *Cénacle*, et qu'il n'en a jamais été. Il se met à détester l'affectation de la couleur locale :

Si d'un coup de pinceau je vous avais bâti
Quelque ville *aux toits bleus*, quelque *blanche* mosquée,
Avec l'horizon *rouge* et le ciel assorti... (*Namouna.*)

et aussi le héros byronien, l'homme sombre et fatal, qu'il avait chanté dans ses premiers vers :

Dire qu'il est grognon, sombre et mystérieux,
Ce n'est pas vrai d'abord, et c'est encor plus vieux... (*Ibid.*)

et encore le jeune premier lamartinien, sentimental, rêveur et collectionneur de clairs de lune :

Mais je hais les pleurards, les rêveurs à nacelles,
Les amants de la nuit, des lacs, des cascatelles... (1).

Non point qu'il se croie ce qu'on appelait alors « un classique. » La *littérature noble*, ses dédaigneuses exigences, son dégoût du « trivial » et de « l'ampoulé, » c'est-à-dire du naturel et du lyrique, le mettent encore de mauvaise humeur (*Revue Fantastique*, 17 mai 1831). Il croit voir, ce qui est contestable,

(1) *La Coupe et les Lèvres.* — Dédicace.

chez les anciens et chez les modernes, deux littératures, l'une vivante et qui s'inspire du temps dont elle est, l'autre *livresque* et toute d'étude, rééditant de Périclès à Auguste et d'Auguste à Louis XIV des copies d'un immuable idéal (*Revue des Deux-Mondes*, 1er septembre 1833). On sent là l'influence du livre de Stendhal, *Racine et Shakespeare*, et de sa définition si spécieuse et si illusoire de l'art classique.

Musset, à ce moment, en est, non pas à chercher sa voie, il l'a trouvée ; mais, s'étant trouvé, à chercher à se définir. En attendant il a écrit *André del Sarto*, *les Caprices de Marianne*, *Fantasio* et *Lorenzaccio*; c'est-à-dire qu'il a lu Shakespeare, en a été enivré, et en a compris toute la partie de psychologie raffinée et tourmentée, toute la partie aussi de fantaisie libre, vagabonde et charmante. Il lit encore les conteurs italiens, attiré par leur naïveté, leur manière sobre, leur allure courante, leur peinture franche de la passion nue. Il lit Jean-Paul, et ce qu'il en cite, avec admiration, ce n'est point, remarquez-le, les incartades étranges de son imagination ivre et fumeuse, mais ces vives lueurs de moraliste original qui éclatent çà et là dans le fatras du penseur allemand (*Rev fantastique*, 17 mai 1831).

Ainsi son point de vue s'élargit très vite, et lui-mêı se dégage de ses premières alliances, sortant de l'éco devenant original par une éducation éclectique, c'est-à dire complète, et s'éloignant du *Cénacle*, à mesure qu'il lit davantage ce qu'on y admire sans le lire. En 1836, il en est si loin qu'il l'attaque, ce qui est de trop, avec une verve caustique, et une très sérieuse connaissance de tout le sujet, sous des airs de légèreté bouffonne (*Lettres de Dupuis et Cotonet*). C'est qu'alors il en est aux *Nuits*, au *Chandelier*, au *Caprice*, aux *Deux Maîtresses*,

à la simple peinture passionnée de ses sentiments les plus intimes, ou au récit franc et ingénu d'aventures du cœur. Pur élégiaque ou pur novelliste, la littérature d'imagination brillante ou de forme curieuse lui paraît sonner le creux, et il finit par n'y plus trouver que « *des adjectifs.* » — Comme il arrive toujours, il en vient à tomber du côté où il penche, à ne voir dans la littérature que la peinture des émotions, et à dire : « *Celui qui ne sait pas...* » être ému, et même un peu fou,

> Il peut tant qu'il voudra rimer à tour de bras,
> Ravauder l'oripeau qu'on appelle antithèse,
> Grand homme si l'on veut, mais poète non pas !

— ce qui mène à prendre l'émotion du lecteur pour la marque de l'excellence de l'ouvrage ; à dire presque sérieusement : « *Vive le mélodrame où Margot a pleuré!* » et à roire « *que Margot s'y connaît* ». Argument faux, quoie employé déjà par Voltaire (1), conclusion excessive ais bien logique du tour qu'ont pris peu à peu ses ées. D'élève du *Cenacle*, d'amoureux de la couleur, des rmes et des reliefs, par le goût qu'il a pris à sentir t à s'écouter sentir, à creuser ses émotions et analyser ses déboires, à chercher dans les autres poètes des peintures et des analyses du même genre, à dépouiller la sensation du luxe des voiles éclatants que l'imagination jette sur elle; il est devenu l'amoureux de *Manon Lescaut*, le poète tout de sentiment et de passion sans voile, l'auteur des *Nuits* contempteur de la *Tristesse*

(1) « On a pleuré à *Zaïre* : voilà une grande réponse aux critiques. »

d'Olympio (1) ; et celui qui s'annonçait comme un Théophile Gautier a été le Henri Heine français.

III

SON TALENT.

Si contradictoire que cette assertion puisse paraître d'abord, on pourrait assez bien définir Musset un grand poète qui n'a pas eu beaucoup d'imagination. Le fond d'un grand poète est d'apporter une nouvelle manière, et puissante, de sentir. Mais on comprend aussi que ce qui le complète, c'est d'avoir, au service d'une profonde sensibilité, la force de pensée qui la féconde et la force d'imagination qui l'illustre. Une certaine force de pensée et une certaine puissance d'imagination, c'est ce qui a manqué à Musset.

Il était admirablement doué d'ailleurs. Il avait l'intelligence, qualité peu commune chez les plus grands, la grâce naturelle, le goût vif du beau (*les Vœux stériles*, *Salon de* 1863), un admirable tempérament d'artiste, et, ce qui est rare chez les grands artistes du XIXe siècle, beaucoup d'esprit. La prodigieuse fécondité des dix années de première jeunesse qui sont toute sa période productive, s'explique par ses qualités si diverses et les révèle.

Mais un homme intelligent comme lui, et passionné

(1) « Loin de moi les vains mots, les frivoles pensées... » (*Souvenir.*) — (*Tristesse d'Olympio*, 1840 ; *Souvenir*, 1841.)

pour le beau, devait avoir le goût du grand, bien sentir (il aime le Dante) que la poésie digne de ce nom naît d'une forte émotion de cœur, mais grandit, se fortifie et s'élève dans une pensée forte, une grande conception générale des choses. Il devait bien sentir aussi (il adore Shakespeare) que cette même poésie prend son éclat, sa richesse et sa force d'impression sur les hommes dans une imagination puissante, originale, perpétuellement créatrice. De là l'effort de Musset pour se donner une certaine vigueur et largeur de conception (début de la *Confession d'un enfant du siècle*, début de *Rolla*, *Espoir en Dieu*) et une certaine puissance de création et d'évocation (apostrophes répétées des *Vœux stériles*, de *Rolla*, etc.). C'est à ce double effort que, relativement, il ne réussit point. C'est quand il ne songe pas à le faire qu'il est charmant ; c'est quand il s'y excite qu'il paraît gêné, pénible, peu sûr de sa marche, et comme boiteux, par une sorte de disproportion qu'il y a entre sa sensibilité et son imagination, ou entre sa grâce naturelle et la vigueur factice de pensée qu'il poursuit.

Cela est très apparent dans les parties *philosophiques* de la *Coupe et les lèvres*, des *Vœux stériles*, de la *Lettre à Lamartine*. Cela éclate dans la *Confession d'un enfant du siècle*, dans *Rolla*. Il s'agit pour l'auteur de rattacher à une souffrance de cœur, à une désolation intime, tout un système philosophique ou toute une considération historique. Ce n'est pas l'idée par elle-même qui est fausse, ou la tentative qui est trop ambitieuse. Soyez sûr qu'un philosophe, même grand, qui expose son système, n'est qu'un homme qui explique son caractère, et peut-être son tempérament ; et que la grande théorie de désespérance d'un Léopardi n'est en son germe qu'une mélancolie de déshérité et de solitaire. Seulement ce

qu'il faut en ce cas, c'est que l'homme qui pense aide infiniment l'homme qui sent, et dans Musset l'homme qui pense n'est pas de force à soutenir l'autre, ni surtout à l'agrandir.

Qu'arrive-t-il alors? C'est, par exemple, que dans la *Confession* toute une introduction à la Montesquieu sur la psychologie sociale du XIXe siècle, et la Restauration et le Tiers-État, et le christianisme et Napoléon, toute une fresque historique un peu confuse, où « le Christ regarde Louis-Philippe d'un air surpris, » est destinée à nous faire comprendre la *Maladie du siècle* ; laquelle s'est ruée sur l'auteur, il nous l'apprend, à la suite de l'aventure la plus banale, la plus vulgaire, et que tout homme ayant eu vingt ans, au dix-neuvième siècle ou à tout autre, avant ou après Jésus-Christ, a traversée. La peinture morale sera forte, la généralisation est faible et froide.

De même dans *Rolla*. Musset ne serait pas fâché d'être un grand poète philosophe, et de dire son fait à la philosophie du XVIIIe siècle sur la décadence de l'humanité. Mais cette décadence c'est dans la plus sotte histoire d'un sot qu'il la trouve, et quelque opinion qu'on puisse avoir des doctrines des Encyclopédistes, ils ont ici trop beau jeu à répondre qu'ils ne sont responsables que des erreurs de gens d'esprit, et non des malheurs des purs niais.

Dans la *Lettre à Lamartine* ou l'*Espoir en Dieu*, c'est l'inverse, mais la même chose. Peinture d'un sentiment d'abord, généralisation ou élévation philosophique ensuite. Ce que le sentiment par lui-même contient déjà de philosophie est très beau : « *Je leur dirais à tous :* « *Quoi que nous puissions faire, Je souffre...* » — « *Une immense espérance a traversé la terre.* » — « *O poète ! il est dur que la nature humaine....* » ; — mais quand la pensée s'élève,

elle languit, ou plutôt quand le sentiment mêlé de pensée veut devenir pensée pure, il y a défaillance : stances finales de la *Lettre*, prière de l'*Espoir*.

Ce que Vigny a si facilement, Musset ne l'a pas, et réciproquement. Il y a un moyen de comprendre et de goûter le désespoir de *Rolla*, c'est de le rattacher non à sa piètre et vilaine aventure, mais aux pensées du *Mont des Oliviers*.

Son manque d'imagination, relatif, bien entendu, produit les mêmes effets. Il a empêché d'être original dans l'invention un homme qui avait de l'originalité dans l'esprit et dans les sentiments. A ses premiers débuts, s'il imite Byron, et s'il fait des *Lara*, c'est qu'il est très jeune ; mais s'il les fait très faibles, sans profondeur et vraiment puérils (*Portia*), c'est qu'il est à la fois séduit par les grands sujets et incapable de les embrasser. Si au même temps il donne dans le bizarre (*Suzon*), c'est manque d'imagination : il n'est que d'être ignorant pour s'occuper de sciences occultes. Plus tard, en possession de lui-même, il se rendra compte de ses forces, non assez, nous l'avons vu, pour s'interdire les grandes pensées, mais assez pour se refuser les grands sujets. Il n'écrira jamais ni un grand roman, ni un poème, ni un grand drame, ou un seul et très beau, nous verrons pourquoi (*Lorenzaccio*), mais quelquefois un peu pénible encore, et aussi un peu trop inspiré d'*Hamlet*. Son haleine est courte, et son art délicat impuissant aux grandes constructions.

Il le sait bien, et, naturellement, s'en fait un mérite. Il raille spirituellement ceux qui mettent trois mots quand il n'en faut que deux, et qui gonflent avec peine une faible matière : « *Dès qu'il nous vient une idée pas plus grosse qu'un petit chien, nous essayons d'en faire un*

âne » (1). Voilà qui va bien, et en effet mieux vaut faire court que long par remplissage. Mais *Jocelyn* ou *la Chute d'un ange* ne sont point que remplissage. Ce sont de beaux sujets qui éveillent beaucoup d'idées (2). C'est ce que Musset ne rencontre guère.

On voit ce que j'entendais par un certain manque de force dans la pensée et de puissance dans l'imagination. Sous la réserve de cette première remarque, qui éclairera ce qui va suivre, prenons Musset, non plus aux limites qu'il ne pouvait franchir et où il bronchait, mais en ce qu'il a été, et voyons l'usage qu'il a fait de ses exquises et séduisantes facultés.

Je ne m'occupe encore que du pur artiste. Le peintre des sentiments du cœur viendra plus tard. Même s'il n'était pas l'auteur des *Nuits*, du *Souvenir* et de l'*Espoir en Dieu*, Musset serait un des esprits poétiques les plus distingués du siècle. A défaut de puissance, il avait une fraîcheur d'imagination charmante, très originale, le goût et le don de la grâce, chose rare en son temps, où les plus grands sont un peu ampoulés. On est avec lui comme en une riante solitude, si verdissante qu'on croit sentir le voisinage d'un fleuve. On ne le trouve point, mais partout les murmures de sources qui jaillissent et se perdent tout près du lieu où elles sont nées. Il faut le lire avec attention, parce que même en ses poèmes faibles, voici qu'une page apparaît soudain, ravissante, caprice d'une muse un peu fantasque, et qui nous arrête, comme une fleur. C'est dans *Don Paez* le combat :

Comme on voit dans l'été, sur les herbes fauchées,
Deux louves, remuant les feuilles desséchées... (3)

(1) *Silvia*.
(2) *Silvia* (1840), *Jocelyn* (1836), *Chute d'un Ange* (1838).
(3) Cité avec admiration par Lamartime dans ses *Entretiens*.

dans les *Vœux stériles*, la rêverie sur l'art antique : « *Grèce, ô mère des arts, terre d'idolâtrie ;* » dans *la Coupe et les lèvres* : « *Lorsque la jeune fille à la source voisine...* » — « *Fatigué de la route et* [illegible] *bruit de la guerre...* » Cette grâce légère et douce est d'un charme incomparable quand l'admiration tendre de la beauté, sans qu'il s'y mêle un sentiment de rancune ou l'amertume d'un déboire, met une inflexion caressante dans l'accent du poète :

N'est-ce pas qu'il est pur, le sommeil de l'enfance ?
Que le ciel lui donna sa beauté pour défense ?
Que l'amour d'une vierge est une piété
Comme l'amour céleste, et qu'en approchant d'elle,
Dans l'air qu'elle respire on sent frissonner l'aile
Du séraphin jaloux qui veille à son côté ? (*Rolla.*)

Et mieux encore, dans son mouvement ailé, qui donne l'impression d'une fuite d'oiseau glissant dans l'air, l'admirable fin de *Lucie* :

Doux mystère du toit que l'innocence habite,
Chansons, rêves d'amour, rires, propos d'enfant,
Et toi, charme inconnu dont rien ne se défend,
Qui fis hésiter Faust au seuil de Marguerite,
Candeur des premiers jours, qu'êtes-vous devenus ?

Paix profonde à ton âme, enfant ! à ta mémoire !
Adieu ! ta blanche main sur le clavier d'ivoire,
Pendant les nuits d'été, ne voltigera plus..... !

Le secret du poète ici, c'est le naturel, l'expansion ingénue d'un cœur jeune, l'abandon, cet accent qui ne trompe pas, où l'on reconnaît que l'auteur n'est pas un auteur, mais chante et rêve pour lui-même. Il a dit un jour : « *Tu te frappais le front en lisant Lamartine... Ah !*

frappe-toi le cœur : c'est là qu'est le génie. » C'est là du moins qu'était le sien, la source de sa poésie la plus pure et la plus prompte à jaillir. Il en a d'autres, mais plus mêlées. Le fond de son art est là.

Comme chez beaucoup de mondains aux apparences de sceptiques, il y avait en lui une grande candeur, qui persistait. Ne nous trompons point, par exemple, sur ses déclamations, que je n'ai point cherché à dissimuler. Il a de la rhétorique ; mais sa rhétorique est naïve. Elle serait bien plus savante, chez un homme qui maniait si habilement la plume de journaliste, si elle n'était inconsciente. Placez *Rolla* bien à sa date, et soyez sûr que ces apostrophes sont des cris vrais, et que Musset a bien, à un moment, pensé et senti ainsi. Il reste qu'elles sont un peu ridicules ; mais elles sont sincères. C'est de là que vient sa grande séduction sur nos âmes. Nous le sentons très voisin de nous. Nous le lisons avec un sentiment qui n'est pas très commun dans nos commerces avec les poètes : nous le lisons avec confiance. Nous disons bien : « Ce fou de Musset ; » mais jamais avec lui il ne nous vient le soupçon d'un certain charlatanisme de la pensée.

Avec de la grâce et du naturel, il avait de l'esprit, un esprit très particulier, qui par la rapidité du trait et la pointe vive rappelle le XVIIIe siècle, par un certain tour d'excentricité précieuse fait songer aux badinages du temps de Louis XIII. Il en avait montré quelques traits dans la *Ballade à la lune* et les *Secrètes pensées de Raphaël* ; il y en a dans *A quoi rêvent les jeunes filles* ; mais pour le gros du public la révélation date de *Namouna*, qui fit un peu dresser l'oreille à tout le monde. Il y avait là une verve libre, un jeu de plaisanterie allumée et sautillante comme une flamme parfois un peu artificielle, qui ne

ressemblait à rien d'usité en ce temps. On fut étonné, charmé, choqué, séduit, indigné, en tout cas très intéressé.

Les comédies, les proverbes vinrent ensuite, et l'on vit bien ce qu'était l'esprit de Musset, une gouaillerie légère et de bon ton, très sûre d'elle sous ses dehors abandonnés, connaissant désormais les limites (qu'elle avait dépassées autrefois, dans *Mardoche*, par exemple) ; se jouant gaîment sur les frontières des convenances, en donnant toujours l'inquiétude piquante de les voir franchies ; ce composé de la finesse élégante de l'homme du monde et de la légère impertinence de l'artiste, qui est juste ce que les hommes du monde attendent de l'artiste qu'ils admettent chez eux. C'était bien le ton de la *Revue des Deux-Mondes* jeune, le ton d'un salon de Louis-Philippe où trône un peu M. Guizot, mais où passent M. Thiers, M. Mérimée et M. Stendhal. Qu'on se figure *la dame qui avait envoyé par plaisanterie un petit écu* à Musset, lisant le billet en réponse devant une douairière datant du XVIIIe siècle :

. . . .
Mais l'aumône est un peu légère,
Et, malgré sa dextérité,
Votre main est bien ménagère
Dans ses actes de charité.....
Quand vous trouverez le mérite
Et quand vous voudrez le payer,
Souvenez-vous de Marguerite
Et du poète Alain Chartier.
Il était bien laid, dit l'histoire,
La dame était fille de roi :
Je suis bien obligé de croire
Qu'il faisait mieux les vers que moi.....

Que votre charité timide
Garde son argent et son or ;
Car en ouvrant votre main vide,
Vous pouvez donner un trésor.

A cette grâce piquante se mêlait une pointe de fantaisie vive et fringante, à demi débridée, qui était bien neuve aussi en France, dans ce ton et dans cette mesure. L'imagination de Musset, la vraie, celle qu'il ne se donne pas, celle qu'il ne rencontre pas non plus par accident sous le coup d'une émotion violente, c'est la fantaisie. La fantaisie est à l'imagination ce que l'adolescence est à la jeunesse, c'est l'agilité, la souplesse et l'espièglerie de notre faculté créatrice, un feu mobile et léger, qui se pose en un instant sur mille choses et les fait luire d'un éclat passager. C'est le divertissement des grands poètes, et le plus haut degré où atteignent les poètes secondaires. Musset s'est élevé plus haut ; mais cette région moyenne, si charmante du reste, était la sienne propre, celle où il était merveilleusement à l'aise.

C'est en cet aimable pays qu'il nous transporte et nous retient presque constamment, dans *Fantasio*, *Carmosine*, *le Chandelier*, *les Caprices de Marianne*, dans presque tout son théâtre, dans la plupart de ses *Nouvelles*. Il a une fantaisie excellente et exquise, faite de demi-rêverie et de demi-mélancolie, traversée par endroits de traits de sentiment profond, mais dont il sait ne pas prolonger l'impression trop grave. — Il en a une autre moins heureuse, celle qu'il affecte, qu'il cherche un peu trop, et qui alors devient pénible, comme dans le premier livre de *Namouna* ; un peu arrogante, comme dans une partie de la *Dédicace* de *la Coupe et les lèvres*, ou même absolument insupportable, comme dans *Mardoche*. — Mais le

plus souvent il y réussit au mieux dans une juste mesure, non surveillée, et qui était bien en lui, de vivacité et de nonchalance, d'abandon et d'élans, de grâce tendre et de malice.

Naturel, grâce, esprit, fantaisie, toutes choses si rares prises chacune à part, si précieuses quand elles s'unissent, tout cela devait en faire le poète des gens du monde, un de ces écrivains qu'on ne lit point pour faire ses études ; qu'en effet on n'étudie pas, dont on ne prend pas les mesures, qu'on sent bien qu'il ne faut pas creuser, mais qu'on aime, qu'on lit un peu plus que les autres, en admirant les autres davantage. C'est ce qu'il a été en effet; je dis réserve faite de ses grands éclats de passions que nous considérerons plus tard.

Il me semble qu'il est important de bien marquer ce point, parce qu'on a trop dit qu'il a été frappé fort à propos par la maladie ; que, passé sa jeunesse, et après avoir chanté la jeunesse et l'amour, il n'avait plus rien à dire. C'est une erreur. Rien qu'avec ses facultés ordinaires, et sans plus compter sur les « immortels sanglots » que la passion lui a arrachés, il était et il serait resté un poète d'une très précieuse essence, de très belles et délicates ressources. Il savait causer en vers. Toutes les qualités, que nous venons de trouver en lui, vont à former un homme dont la forme d'art naturelle est la causerie ingénieuse, aimable, variée. La causerie, c'est le fond de l'œuvre de Musset. *Mardoche*, *Namouna*, *Rolla*, *la Bonne fortune*, *la Lettre à Lamartine*, *Après une lecture*, sont des causeries, très diverses de ton, toutes pourtant ayant bien leur caractère intermédiaire entre la rêverie, la méditation et le lyrisme, participant des uns et des autres, formant un genre très agréable, très délicat, surtout très français.

Causeries encore par le ton presque toutes ses pièces de théâtre, plus encore ses *Nouvelles*, qui n'ont rien du roman, où l'on sent la demi-confidence, et que celui qui conte n'est jamais très loin de nous. Voilà bien ce qu'il était en son fond, voilà ce qu'il aurait continué d'être, avec un peu plus de gravité et une douceur plus attendrie, comme déjà de *Mardoche* à *la Bonne fortune* il s'était dépouillé de son impertinence. Rapporter une impression de voyage, deviser d'une « *soirée perdue* » au Théâtre français, aller dans le monde, et en rentrant écrire à une dame :

De mille souvenirs en jaloux je m'empare,
Et là, seul devant Dieu, plein d'une joie avare,
J'ouvre comme un trésor mon cœur tout plein de vous ;

raconter doucement une légère et aimable aventure comme les *Deux Maîtresses*, ou rimer en vers faciles un conte comme *Simone*, telle aurait pu être longtemps encore sa part dans le monde des lettres. Il a été, il eût pu être plus encore, le poète de la causerie française, un *humoriste* sans mauvaise humeur, et se jouant délicatement autour des sentiments tendres, quelque chose comme un Sterne poète ; et un Sterne poète c'est à peu près la moitié d'un La Fontaine. — Et maintenant venons au « grand Musset, » à celui des passions violentes et dramatiques.

IV

SON GÉNIE.

Musset a touché au génie par la profondeur et la puissance de sa sensibilité, comme d'autres par la force de

l'imagination. Il n'y a atteint que rarement, et la raison en est simple. La passion est dans l'homme une des grandes sources d'art, comme toutes les forces qu'il a en lui. Mais, d'abord, elle s'épuise très vite, et, d'autre part, pour arriver à l'expression artistique, il faut qu'elle se rencontre en nous avec des facultés, des ressources, des talents, qui d'ordinaire ne sont pas du même âge qu'elle. C'est dans la jeunesse qu'on sent très vivement, et c'est dans l'âge mûr qu'on sait son métier de poète. C'est pour cette cause que nous avons tant de vers d'amour écrits par des jeunes gens, qui sont ridicules, et tant de vers d'amour écrits par des quadragénaires, qui sont agréables, mais froids. Aux uns c'est l'exécution qui manque, aux autres le fond. Tout a servi à Musset pour que la rencontre nécessaire de l'art et de la matière se produisît : sa précocité, sa candeur, son aptitude. malheureuse d'ailleurs, précieuse ici, à rester enfant.

Il a su faire de beaux vers de très bonne heure, et, encore adolescent de cœur assez avant dans la vie, il a eu toute l'ardeur de la passion quand il avait tout le talent pour la peindre. Et encore il s'était comme préparé à l'épreuve d'une grande passion par le tour qu'il avait donné d'avance à ses sentiments. Il avait tourmenté et affiné sa sensibilité comme par provision. Toute sa vie morale est comme dirigée vers la crise des *Nuits*, l'y dispose et l'y conduit. Le *Souvenir* en est la conclusion, mais « *J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur* » en est tout le germe.

Le fond de sa conception de l'amour, ou bien plutôt le tour de ses sentiments sur ce point, peut se résumer en quelques pensées où il revient sans cesse, et qui sont à peu près celles-ci :

« L'amour est le seul bien d'ici-bas, et il faut aimer toujours. — Mais à toujours aimer le cœur devient incapable d'amour, parce que les objets de son affection changent, et que l'amour devient libertinage, et que rien ne tue en nous la puissance d'aimer comme la débauche. — Et cependant, sous le libertin, l'homme épris d'amour vrai toujours subsiste, et entre les deux des révoltes et des luttes s'élèvent, qui sont douloureuses. — Et qu'importe encore ? C'est souffrir qui est le vrai bien, et c'est avoir souffert qui est la joie dernière. »

Idées folles, et sentiments justes, psychologie très profonde d'un état de l'âme parfaitement malsain, mais qu'il aimait, et, au point de vue de l'art, renouvellement complet des sources de l'élégie. Nous sommes loin des *Bouquets à Chloris;* loin aussi, et plus encore, de l'élégie de Lamartine, qui n'a vu dans l'amour ou n'a jugé digne d'être chanté en lui que l'émotion noble, la tendresse sans tourments, le regret sans désespoir et sans remords. Nous sommes avec un poète pour qui l'élégie est la peinture de la souffrance morale sous toutes ses formes.

Cet ensemble de sentiments, il l'a eu dès l'abord ; il l'apportait en lui, peut-être avant d'avoir aimé. A vingt ans il écrivait, avec une singulière finesse d'analyse, et comme une connaissance profonde de ce qu'il serait plus tard :

J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur.....
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
C'est perdre en désirs le temps du bonheur ?
— Il m'a répondu : Ce n'est point assez.....
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse
Nous rend doux et chers *les plaisirs passés* ?
— J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur :

N'est-ce point assez de tant de tristesse?
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
C'est à chaque pas trouver la douleur ?
— Il m'a répondu : ce n'est point assez,
Ce n'est point assez de tant de tristesse,
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse
Nous rend doux et chers *les* CHAGRINS *passés* (1) ?

C'était l'amère douceur du *Souvenir*, la souffrance cherchée dans le plaisir, et le charme trouvé dans la douleur ancienne, dix ans juste avant le *Souvenir*.

Ce sentiment que le fond de l'homme est amour, et qu'il n'est rien qui vaille qu'on s'en détourne ou qu'on vive sans lui, les premières poésies de Musset en sont toutes pleines. On peut dire que le type de *Don Juan* a occupé et obsédé son esprit depuis 1830 jusqu'à 1840. Ce n'est pas dans Byron qu'il l'a trouvé, mais au fond de ses propres désirs ; et il pouvait dire de Byron ce que Pascal disait de Montaigne : « Ce n'est pas en lui, c'est en moi que je trouve tout ce que j'y lis ». Don Juan c'est Raphaël (*Marrons du feu*) ; c'est Mardoche ; c'est l'auteur de la *Dédicace* de la *Coupe et les lèvres*, c'est Hassan de *Namouna* ; *Rolla* c'est Don Juan imbécile, et Perdican c'est Don Juan poète. C'est Don Juan qui a cette idée subtile et ce sentiment malsain, cette conception à la fois de corrompu et de délié moraliste, que la qualité et l'intensité de la sensation est indépendante de l'objet qui la fait naître, que ceux qu'on aime peuvent être méprisables, mais non l'amour qu'ils ont éveillé. C'est lui qui dit dans la *Dédicace* de la *Coupe et les lèvres :*

Doutez, si vous voulez, de l'être qui vous aime,
D'une femme ou d'un chien, mais non de l'amour même.

(1) *Premières poésies.* — Chanson.

et dans *Il ne faut pas badiner avec l'amour* : « *Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux ; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses; le monde n'est qu'un égout sans fond ; mais il y a une chose sainte et sublime : c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux.* »

Ce sophisme, qui est tout Don Juan, en effet, cette illusion ou cet effort pour croire que l'amour se suffit, indépendamment de l'objet aimé, Musset l'a cent fois répété, et dans *Rolla*, et dans le *Souvenir*, et jusque dans *Une porte ouverte ou fermée*. Il l'a chéri et caressé comme une gageure, ailleurs comme un défi, ailleurs comme une consolation. A toutes les œuvres où elle se mêle cette conception donne un caractère très séduisant et très inquiétant, y mettant un composé de découragement et de hardiesse, d'ardeur pour la vie et de mépris pour ce qu'on y trouve, le double sentiment du charme éternel et de l'inanité des choses.

Comme au centre de tous les morceaux que cette bizarre conception a inspirés, on peut placer le brillant et fougueux portrait de *Don Juan* comme Musset le comprend : « *Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique...* » (*Namouna*, II, 24.)

Creusant plus avant dans ce héros de son rêve, Musset avait profondément senti le faible secret, la plaie intime de l'homme ainsi imaginé, ou ainsi fait : il avait, non pas découvert, mais bien reconnu et sondé cette vérité qu'à toujours renaître de lui-même, le désir non seulement se lasse, mais tarit sa source ; que l'impossibilité d'aimer est la punition de celui qui s'est laissé séduire aux « spectres de l'amour. » La *Confession d'un enfant du siècle* est le triste aveu de cette impuissance et du

vide affreux qu'elle laisse au cœur. Mais bien avant la *Confession*, Musset avait donné une singulière grandeur à cette conception dans la *Coupe et les lèvres*, œuvre trop peu remarquée en sa nouveauté. Je ne parle pas seulement de la tirade si souvent citée : « *Ah ! malheur à celui qui laisse la débauche*, » mais de tout le dessin de cette œuvre mêlée, inégale, mais très forte. — L'homme inquiet et ardent qui s'élance en aventurier dans la vie ; s'arrête seulement un instant, dans le libertinage (acte II) ; passe auprès d'une enfant innocente qui dort, et éclate en pleurs (acte III) ; maudit dans de furieuses imprécations les passions basses qui l'ont dépravé (acte IV) ; revient à l'amour d'enfance comme à une renaissance et à un rachat... et ne peut le ressaisir ; car Belcolore (qu'il faut comprendre ici comme un symbole), car le spectre de la débauche le regarde, l'attire, le tue — voilà une imagination magnifique, qui va très loin et très profondément ; et avec quelques déclamations de moins, ce serait une œuvre de premier ordre.

Il l'a reprise et agrandie dans *Lorenzaccio*. L'idée est la même, plus fortement et plus largement conçue. Cela pourrait s'appeler : *il ne faut pas badiner avec la débauche*. Un homme s'est juré de tuer un tyran. Pour arriver sûrement à sa fin en captant la confiance de l'ennemi, il se fait son complaisant et son complice, se fait aimer de lui pour la dégradation qu'il simule. Mais, l'œuvre achevée, il s'aperçoit que les vices qu'il s'est donnés l'ont peu à peu pénétré jusqu'à l'âme, qu'il a accumulé lentement en lui le mépris des hommes et de lui-même, et qu'après avoir donné la mort, il ne lui reste qu'à la désirer. Forte peinture, dans un drame mal fait et qui fourmille d'invraisemblances, caractère vigoureusement tracé, et qui montre que dans sa méditation continuelle des sentiments

qui se rattachent à l'amour, Musset avait trouvé toute une psychologie, très restreinte, mais très creusée.

C'est là aussi qu'il a trouvé la plus féconde de ses idées poétiques, cette conception si vraie du dédoublement de l'homme passionné. Un libertin et un chercheur obstiné d'amour pur, un être sali et un enfant candide et aimant, Caliban et Ariel, les sens et le cœur, le corps et l'âme, l'un gênant toujours l'autre, chacun se sentant incomplet, aimant pourtant son voisin et n'ayant jamais ou le courage ou la force de le sacrifier : voilà comment Musset, se connaissant bien, a coutume de comprendre l'homme. Et c'est ainsi qu'il le peint, tantôt montrant les deux êtres en un seul personnage, tantôt faisant apparaître l'un comme le fantôme de l'autre, tantôt leur donnant deux noms et deux personnes et les présentant comme deux amis en désaccord et inséparables.

Ici, dans le débauché tragique ou blasé, le pur rêveur se dresse tout à coup, jetant une strophe d'idylle à travers le monologue du criminel. Lorenzaccio combine son crime ; il exhale sa haine et son mépris des hommes. Soudain sa voix change :

« Ah ! quelle tranquillité à Cafaggiuolo ! Jeannette était jolie, la petite fille du concierge, en faisant sécher sa lessive. Comme elle chassait les chèvres qui venaient marcher sur son linge étendu sur le gazon ! La chèvre blanche revenait toujours avec ses longues pattes menues.... »

Fantasio exprime son dégoût profond de toutes choses... tout à coup :

« Aimer quelqu'un... Qui ? je n'en sais rien... Quelque chose de doux comme le vent d'ouest, de pâle comme les rayons de la lune ; quelque chose de pensif comme ces petites servantes d'au-

berge des tableaux flamands qui donnent le coup de l'étrier à un voyageur à larges bottes, droit comme un piquet sur un grand cheval blanc. Quelle belle chose que le coup de l'étrier ! une jeune femme sur le pas de sa porte, le feu allumé... le souper préparé, les enfants endormis... Et là l'homme encore haletant, mais ferme sur sa selle... une gorgée d'eau-de-vie, et en route. La nuit est profonde là-bas, le temps menaçant, la forêt dangereuse ; la bonne femme le suit des yeux une minute, puis elle laisse tomber cette sublime aumône du pauvre : « Que Dieu le protège ! »

Ailleurs deux personnages, les deux Musset sous des noms différents, Rodolphe et Albert dans l'*Idylle*, Octave et Desgenais dans la *Confession*. Quelquefois leur lutte s'apaise et ils se sourient l'un à l'autre : « *Nous aimons, c'est assez ; chacun a sa façon...* » (*Idylle.*) Quelquefois le rêveur se heurte à la réalité, en meurt, et l'autre sent que son âme est partie, et que rien ne vaut plus qu'il s'y attache. Cœlio est mort. Octave s'écrie : « Cœlio était la bonne partie de moi-même ; elle est remontée au ciel avec lui... Je ne sais point aimer ; Cœlio seul le savait... L'amour que j'inspire est comme celui que je ressens : l'ivresse passagère d'un songe... C'est pour moi qu'ils avaient aiguisé leurs épées ; c'est moi qu'ils ont tué. » — « Pourquoi dis-tu : adieu l'amour ? » demande Marianne. Et alors ce mot profond, le plus vrai que Musset ait trouvé : « *Je ne vous aime pas, Marianne ; c'était Cœlio qui vous aimait !* »

Enfin il arrive que le poète se voit lui-même, voit la partie de lui qu'il regrette ou qu'il cherche, passer devant lui comme un spectre :

Du temps que j'étais écolier,
Je restais un soir à veiller
Dans notre salle solitaire.
Devant ma table vint s'asseoir

Un pauvre enfant vêtu de noir
Qui me ressemblait comme un frère.

. . . .

C'est la *Nuit de Décembre*, la plus pure et la plus forte inspiration de Musset, encombrée de quelques « développements » parasites, mais qui laisse à la fois une idée très claire et une impression de mystère infini, comme si l'on sentait qu'on vient de descendre aux profondeurs de l'âme (1).

On voit quelle est la source de la poésie de Musset, une sensibilité naturellement frémissante qui s'est raffinée et comme exaspérée par l'analyse perpétuelle et perpétuellement douloureuse : « Je ne comprends rien à ce travail incessant sur toi-même, » dit Spark à Fantasio. — Cette poésie s'est comme concentrée en quelques gouttes d'essence pure dans le *Souvenir* et les *Nuits*. Les nuits de *Mai*, d'*Août* et d'*Octobre* et le *Souvenir* forment comme un drame psychologique où tout le Musset passionné et élégiaque se trouve résumé.

Profonde lassitude, blessure du cœur qui saigne encore, impuissance à penser, à chanter, à rêver même, chute au fond de soi-même où l'on ne trouve qu'un souvenir maudit et adoré à la fois : c'est la *Nuit de Mai*. — Essai, non de renaissance, mais de dissipation et de divertissement ; effort fiévreux pour trouver dans le plaisir l'oubli de l'amour ; « s'en aller chercher un hasard, et rapporter une souffrance ; » qu'importe? les chagrins

(1) Comme il est certain que l'imagination de Musset est une exaltation de sa sensibilité! La *Nuit de Décembre* est un fait vrai. Musset a eu cette hallucination ; une nuit, errant « dans un bois, sur une bruyère », il a vu passer un fantôme, et s'y est reconnu. Voir *Elle et Lui* de George Sand.

consolent peut-être de la douleur : c'est la *Nuit d'Août*. — Rechute affreuse, le souvenir qu'on a tant redouté, et tant cherché à fuir, retrouvé dans le vide même des dissipations, et alors colère terrible, puis essai d'oubli, même de pardon, de confiance aux consolations vraies qui sont celles du travail et de l'art : c'est la *Nuit d'Octobre*. — Le calme enfin, trompeur encore peut-être, mais très doux, retrouvé non dans les divertissements qui sont vains, non dans l'art qui est décevant, mais dans le temps d'abord qui apaise; surtout dans ce sentiment que deux choses valent mieux que l'amour, à savoir le rêve qu'on en fait et le souvenir qu'on en garde ; qu'on ne possède rien pleinement que ce qui n'est point réel, l'image brillante des choses, et que c'est une heure exquise, celle où, par delà les réalités, le souvenir de l'homme mûr rejoint les illusions de l'enfant : c'est le *Souvenir*.

Ajoutez-y un épilogue, une sorte de testament du poète des tendresses, la *Tristesse*, où le sentiment de tout à l'heure est poussé plus avant, où l'homme se dit que ce n'est pas encore le souvenir du bonheur entrevu qui est le charme le plus vrai, mais la tristesse même qui en reste, le sentiment de la sincérité des larmes versées : « *Le seul bien qui me reste au monde Est d'avoir quelquefois pleuré*; » et vous aurez toute cette tragédie intime, singulièrement puissante, surtout *vraie*, tirée des sources mêmes du cœur ; — et vous comprendrez complètement ce qu'est Musset dans les peintures des passions, un sincère et un raffiné ; un homme qui est tourmenté, mais qui ne se tourmente pas; une des âmes qu'on ait vues les plus naïvement curieuses de douleurs; un génie singulier, où, sans une grande puissance d'imagination, les inquiétudes ardentes, les élans et les chutes et les brusques

surprises de la sensibilité donnent par eux-mêmes la forte secousse et la grande émotion tragique. Henri Heine disait : « La muse de la comédie l'a baisé sur les lèvres, et la muse de la tragédie sur le cœur. »

V

L'ÉCRIVAIN.

Musset était infiniment bien doué comme écrivain. Il n'est pas assez longtemps resté attaché au métier pour amener son art et surtout l'habileté de sa main à sa dernière perfection. Mais si sa carrière littéraire eût été plus longue, il aurait compté parmi les tout premiers comme artisan de style, aussi bien que comme créateur.

Cela se voit et à la forme déjà si sûre et si neuve de ses premiers écrits, et au progrès continu de son talent d'écrivain en une période de production qui n'a guère dépassé douze ans. Au milieu de sa vie fiévreuse, il écrivait très hâtivement, ses plus belles élégies en une nuit. « *Il y paraît, je le confesse,* » moins au style proprement dit, qu'à la composition qui n'est pas très ferme. Cette admirable *Nuit de Décembre* est déparée par le développement un peu long : « *Ce soir encor je t'ai vu m'apparaître...* » qui n'est point un hors-d'œuvre, mais une sorte d'élégie dans l'élégie, ralentissant le mouvement, si heureux jusque-là.

Un certain souffle lui manque, et c'est bien pour cela que la forme de la causerie en vers est celle qui lui sied le mieux. Quand on fait la comparaison, un peu

connue, et que j'épargnerai au lecteur, du *Lac*, du *Souvenir* et de la *Tristesse d'Olympio*, pour ce qui est de l'accent et de la profondeur du sentiment, on hésite entre Lamartine et Musset; pour ce qui est du mouvement, malgré ce début et cette fin, si beaux tous deux, mal gré: « *Insensé, dit le sage...* » on doit bien convenir que le *Souvenir* est inférieur au *Lac*, et même à ce développement d'*Olympio*, un peu lent et surchargé, mais s'élargissant d'une façon si magnifique.

Son talent d'écrivain proprement dit, auquel (et c'est un mérite) on ne songe guère quand on le lit, n'est pas sans défauts, mais il est d'une exquise originalité, aussi personnel, aussi propre à l'auteur qu'il est possible. En prose, dans ses nouvelles, il n'écrit pas admirablement; il écrit excellemment, ce qui est plus rare. Cela est franc, net, courant, d'une charmante simplicité, dans la manière sobre et vive du XVIIIe siècle, sans la sécheresse, et une grâce qui sent la jeunesse s'y ajoutant. *Les Deux Maîtresses* sont un charme à cet égard, et aussi *Frédéric et Bernerette*, un roman bien pauvre, d'ailleurs, en son fond, et qui a dû bien l'ennuyer, même à écrire. Ces gracieuses et légères lectures ont sans doute reposé les contemporains de *Han d'Islande* et de *l'Ane mort*.

Dans son théâtre, comme il a trouvé une manière de fantaisie capricieuse et voltigeante, intermédiaire entre le ton de la comédie prosaïque et de la grande imagination shakespearienne, de même, entre la prose et la poésie, il a rencontré un langage harmonieux et musical délicatement rythmé, aux modulations légères et flexibles, qui est pour enchanter les oreilles.

Dans ses vers, écrits trop vite par un trop jeune homme, il a laissé bien des taches, des impropriétés, des incor-

rections, des syntaxes douteuses, des obscurités, dont quelques-unes sont devenues légendaires (1), des tours de rhétorique qui sentent l'écolier. Mais son inspiration si originale et si fraîche, son élégance naturelle, lui ont inspiré des couplets d'une couleur fine, d'un mouvement aisé, d'une douce harmonie, des vers d'une grâce simple et d'une ravissante nudité, les seuls peut-être en notre temps qui rappellent La Fontaine :

J'ai vu verdir les bois et j'ai tenté d'aimer.

Il excelle au petit croquis net et vif, enlevé d'un trait de plume aisé et coquet. Voyez passer

... la grisette à pied, trottant comme un perdreau.

ou encore :

Et la fillette preste
Qui passe le buisson,
Pied leste,
En chantant sa chanson.

Il a des vers sans art, coulants et courants, venant de source, qui se sont arrangés d'eux-mêmes sur ses lèvres et ont glissé sans effort; qu'on sent qui ont été faits comme les plus mauvais, sans application, « *moins écrits que rêvés*, » dans une aimable nonchalance.

S'il venait à passer, sous ces grands marronniers,
Quelque alerte beauté de l'École flamande,
Une ronde fillette échappée à Teniers,
Ou quelque ange pensif de candeur allemande,
Une vierge en or fin d'un livre de légende,
Dans un flot de velours traînant ses petits pieds ;

(1) « *D'un siècle sans espoir naît un siècle sans crainte; Les comètes du nôtre ont dépeuplé les cieux.* » C'est devenu un jeu de

Elle viendrait par là, de cette sombre allée,
Marchant à pas de biche avec un air boudeur,
Ecoutant murmurer le vent dans la feuillée,
De paresse amoureuse et de langueur voilée,
Dans ses doigts inquiets tourmentant une fleur,
Le printemps sur la joue et le ciel dans le cœur.

Elle s'arrêterait là-bas, sous la tonnelle.
Je ne lui dirais rien, j'irais tout simplement
Me mettre à deux genoux par terre devant elle,
Regarder dans ses yeux l'azur du firmament,
Et pour toute faveur la prier seulement
De se laisser aimer d'une amour immortelle.

La largeur du style (sinon la force), il l'a dans des tableaux brillants et clairs, tracés à grands traits, d'une brosse sûre et agile. La fameuse mort du Pélican (*Nuit de Mai*) est citée partout. La méditation sur le monde moderne, dans *Rolla*, a des passages d'une vraie grandeur, où le vers plein et solide, tout d'une venue et d'un seul jet, éclate à chaque instant :

Nous sommes aussi vieux qu'au jour de ta naissance (1) ;
Nous attendons autant, nous avons plus perdu ;
Plus livide et plus froid, dans son cercueil immense
Pour la seconde fois Lazare est étendu.

s'essayer à expliquer ce dernier vers. Peut-être faut-il entendre qu'autrefois les comètes passaient pour apporter aux mondes usés une matière nouvelle : « *Des mondes épuisés ranimez la vieillesse* » (Voltaire, épître à Mme du Châtelet sur la Philosophie de Newton) ; qu'aujourd'hui, au contraire, leurs révolutions étant connues, elles n'ont fait que reculer ces limites de l'inconnu, au delà desquelles l'humanité place ses Dieux, et ont ainsi dépeuplé le ciel de divinité. Voilà mon explication ; et, comme dit Cécile dans *Il ne faut jurer de rien*, « je vous la donne pour ce qu'elle vaut. »

(1) Il s'adresse à Jésus.

Où donc est le Sauveur pour entr'ouvrir nos tombes ?
Où donc le vieux saint Paul haranguant les Romains ?...
Sur quels pieds tombez-vous, parfums de Madeleine ?
Où donc vibre dans l'air une voix plus qu'humaine ?
Qui de nous, qui de nous va devenir un Dieu ?

Il est sans rival pour l'expression très simple, très intime, comme à voix basse, de la mélancolie sans attitude et sans fracas, mais pénétrante, et dont toute l'âme est gonflée:

Un groupe délaissé de chanteurs ambulants
Murmurait sur la place une ancienne romance.
Ah! comme ces vieux airs qu'on chantait à douze ans
Frappent droit dans le cœur aux heures de souffrance !
Comme ils dévorent tout! comme on se sent loin d'eux !
Comme on baisse la tête en les trouvant si vieux !....
Ah! comme ils voltigeaient, frais et légers oiseaux
Sur le palais doré des amours enfantines !
Comme ils savent rouvrir les fleurs des temps passés,
Et nous ensevelir, eux qui nous ont bercés!

Il rime faiblement, à l'ordinaire ; mais reconnaissons donc enfin qu'on n'y songe point en le lisant; que la rime riche si nécessaire, et très impérieusement réclamée par l'oreille, dans les poèmes où l'imagination descriptive domine, n'est point à sa place, ou tout au moins indispensable, dans les poèmes de sentiment, de rêverie, dans les causeries en vers; que La Fontaine le sait bien, et Hugo lui-même, sévère sur la rime seulement quand toute la beauté qu'il cherche doit être dans la forme, se relâchant de cette rigueur là où il s'applique à la force de la pensée.

Les rythmes de Musset sont très peu variés, et ne vont pas sans quelque monotonie. Il n'en a presque que deux,

où il revient toujours, et qui ne sont pas très éloignés l'un de l'autre. L'un consiste en quatre vers à rimes croisées, avec le balancement régulier des hémistiches bien marqué, de rime initiale féminine, allongeant parfois la phrase rythmique par le redoublement de la deuxième rime féminine, le plus souvent restant à l'état de pur quatrain, librement relié, et sans séparation typographique, à un quatrain suivant : tout le poème est ainsi fait de stances de quatre vers, un peu dissimulées et souplement unies entre elles. — L'autre consiste en sixains sur deux rimes, sans disposition fixe des rimes. — On souhaiterait plus de variété. Mais son instinct l'a bien guidé. Toutes nos études rythmiques nous ramènent à voir que la stance de quatre vers à rimes croisées est le vrai rythme élégiaque français, parfaitement accommodé à l'expression de la rêverie plaintive :

Le mal dont j'ai souffert s'est enfui comme un rêve.
Je n'en puis comparer le lointain souvenir
Qu'à ces brouillards légers que l'aurore soulève
Et qu'avec la rosée on voit s'évanouir.

Quand il l'allonge par le redoublement de la seconde rime féminine, il produit un effet de soudain élargissement, qui est quelquefois très puissant :

Et se frappant le cœur avec un cri sauvage,
Il pousse dans la nuit un si funèbre adieu,
Que les oiseaux des mers désertent le rivage,
Et que le voyageur attardé sur la plage,
Sentant passer la mort, se recommande à Dieu.

Le sixain aussi, qu'il a emprunté aux Italiens, et qui avait été peu employé en France, va très bien au récit

nonchalant, à la narration qui est mêlée de causerie, ou à la causerie proprement dite ; et se prête parfaitement au demi-lyrisme, aux strophes élégiaques comportant un certain élan, que l'on sait que Musset a tant aimées, et si souvent rencontrées, en prose aussi bien qu'en vers. — Ajoutons qu'ayant à exprimer un transport de passion plus violent, il sait parfaitement abandonner ses rythmes favoris et trouver le mouvement qu'il faut (vers de 7 pieds de la *Nuit d'Octobre*) ; qu'il a même usé avec aisance du vers libre de La Fontaine, ce qui est un grand mérite :

Car c'est beaucoup que d'essayer ce style,
Tout oublié, qui fut jadis si doux,
Et qu'aujourd'hui l'on croit facile.

A tout prendre, même comme écrivain, Musset a des dons supérieurs qui le placent immédiatement après les plus grands, très près d'eux. Il est éloquent, il est capable de force, il est harmonieux, et sa qualité maîtresse, la grâce, ne sent jamais la mollesse. Il a bien mérité de cette belle langue française, qu'il aime si fort, de ce langage

... .si doux qu'à le parler
Les femmes sur la lèvre en gardent un sourire.

VI.

Musset a eu, dans le temps qu'il écrivait, un succès de très bonne compagnie, mais très discret. La littérature retentissante de son temps menait tel tapage qu'on en-

tendit peu son air de flûte au milieu des clameurs. La critique avait elle-même l'oreille un peu émoussée, et, du reste, portait ailleurs ses préoccupations, rencontrant des renommées plus bruyantes à exalter ou à combattre. Les critiques universitaires avaient pour lui une secrète estime, parce que, par beaucoup de côtés, il rappelait les classiques ; mais le caractère un peu érotique de l'œuvre, qui ne les eût point arrêtés chez un ancien, les gênait chez un contemporain, pour le louer en toute liberté. M. Nisard seul se l'est permis, avec la décision sans défi, mais sans détour, qui lui est ordinaire en choses de lettres.

De 1850 à 1870 environ, Musset eut soudain une vogue extraordinaire. Cette génération l'a porté trop haut, mais l'a bien compris. Elle l'a aimé pour sa sincérité, qualité qu'il a eue en effet pleinement, et dont l'absence trop marquée, ou apparente, mais facilement soupçonnée, chez les poètes de 1830, avait fini par devenir un peu pénible. Elle l'a aimé pour sa grâce, son esprit quelquefois précieux, mais qui du moins sent le mondain, et non l'homme d'atelier ou de collège, pour sa fantaisie aimable et espiègle, petite aigrette brillante qu'il portait à son bonnet de page, et qui ne visait point au panache.

Depuis 1870 on l'a oublié un peu, et je crois bien qu'on n'en parlait guère que quand on voulait être désagréable à Victor Hugo. Il est même d'assez bon ton aujourd'hui de le traiter légèrement, de lui refuser toute imagination, ce qui est beaucoup trop dire, de trouver qu'il y a du vulgaire dans la matière ordinaire de ses inspirations : « Ce n'est pas un pur artiste. » — Il y a du vrai dans ce jugement; mais un peu d'affectation. On ne serait point fâché de faire entendre qu'on n'a jamais été atteint du genre de douleurs qu'il a, il est vrai, un peu trop chan-

tées. Les anciens étaient moins dédaigneux, et ont admiré des élégiaques sincères et naturels comme lui dans leurs passions et leurs douleurs, et dont aucun n'a la profondeur d'analyse psychologique qu'il a montrée.

Je ne serais pas absolument étonné qu'il fût immortel, d'une de ces immortalités sans apothéose qui se soutiennent modestement et sûrement. Je n'aime pas beaucoup ceux qui exaltent Lamartine et méprisent Musset. Je crains toujours un peu qu'ils n'aiment Laprade. Oui, à ne prendre Lamartine et Musset que comme élégiaques, il faut savoir que Musset est d'une essence inférieure, mais point misérablement inférieure. Il est un peu plus gros ; mais tant s'en faut qu'il soit grossier. Il est surtout plus voisin de nous par le ton, la franchise d'allure, le naturel. Ce ne serait des défauts que s'il était banal. Je voudrais avoir montré qu'il ne l'est nullement. Et puis Henri Heine l'aimait. Et puis il avait bien de l'esprit.

THÉOPHILE GAUTIER[1]

SA PENSÉE, SA SENSIBILITÉ, SON IMAGINATION.

On dirait une gageure. Un homme dépourvu d'idées, de sensibilité, d'imagination, et qui n'aime pas le lieu commun, se mêle d'écrire, et écrit toute sa vie : cela n'est pas très rare ; mais il y réussit : cela est extraordinaire, ne s'est produit peut-être qu'une fois dans l'histoire de l'art, est infiniment curieux à étudier.

C'est le cas de Théophile Gautier. Il est entré dans la littérature sans avoir absolument rien à nous dire. Le fond était nul. Pas une idée. D'idées philosophiques, ou historiques, ou morales, ne nous en préoccupons même

(1) Né à Tarbes, de race provençale, le 31 août 1811, élevé à Paris, étudie la peinture chez Rioult (1829-30) ; premières poésies (juillet 1830) ; entre dans la société des amis de Victor Hugo (1831) ; critique d'art et de littérature à la *Presse*, puis au *Moniteur* ; voyage en Espagne (1840) ; voyage en Algérie (1845) ; voyages en Italie, à Constantinople (1850-1852) ; voyage en Russie

pas. Il n'en est pas rigoureusement besoin pour faire un poète de second ordre, agréable encore. Mais d'idées psychologiques, de connaissance quelconque de l'âme, pas davantage. Je ne suis pas bien sûr que M. Zola ne connaisse pas mieux l'homme que Théophile Gautier. Il a écrit des romans assez longs où les personnages de premier plan, très soignés, très étudiés, n'ont rien qui ressemble à un caractère (*Capitaine Fracasse*). Quand il s'essaye à leur en donner un, c'est bien pire. Cela devient absolument inintelligible (*Mademoiselle de Maupin* : lettres où d'Albert explique son âme). Sainte-Beuve, qui veut être agréable à Gautier, cherche à trouver dans d'*Albert* une transformation de *René*. Toutes les fois que la critique du XIXe siècle désespère de rien comprendre à un caractère, elle y trouve une transformation de *René* : c'en est la marque, et cela ne tire point à conséquence.

Albertus est encore plus un pur rien. Pourquoi fait-il ceci, cela, alors qu'il devrait faire tout le contraire; dit-il « jamais ! » « et j'y vais » dans le même vers, alors qu'il nous est présenté comme l'âme la plus fortement trempée des temps héroïques, et sans qu'aucun incident soit intervenu qui l'ait pu troubler, on ne sait : pur cauchemar. — D'ordinaire (*Fortunio*, *la Toison d'or*, etc.) ce que Gautier aime à peindre, c'est un jeune homme beau, insolent, un peu bête, puérilement fantasque, qui aime mieux les statues que les femmes, et qui le proclame avec assiduité. Cela n'a pas la moindre vérité, ni le moindre intérêt. Au fond c'est lui qu'il peignait ainsi, se calomniant, car il

(1860) ; — *Albertus* (1830); les *Jeunes-France* (1833) ; *Mademoiselle de Maupin* (1835) ; *la Comédie de la mort* (1838) ; *España* (1841) ; *Émaux et Camées* (1852) ; *le Capitaine Fracasse* (1863); il est mort le 23 décembre 1872. — L'Académie française a à se reprocher de ne l'avoir point accueilli.

valait mieux ; mais donnant une esquisse, un peu grosse et au trait forcé, de ses défauts : futilité, étourderie, fanfaronnade, incapacité de réfléchir, avec un goût vif pour les beaux-arts. Comme tous ceux qui ont peu de profondeur, il n'a fait dans ses figures que son portrait. Musset tout de même : seulement Musset était un original intéressant.

Gautier n'avait pas plus de sensibilité que d'idées. Quels sentiments fait-il exprimer à ses personnages, exprime-t-il lui-même, dans ses poésies lyriques, quand il parle en son nom? Je cherche. On a dit : l'amour et la mort; ce qui est un beau programme. L'amour? pas le moins du monde, à aucun degré, non pas même au plus bas degré. Je défie qu'on trouve dans toutes ses œuvres un mot qui sente, je ne dis pas l'amour vrai, ni l'amour d'imagination, ni le désir d'aimer, mais même la volupté tendre, comme chez les anciens : Tibulle, et, en vérité, Properce même est plus amoureux que lui. Une admiration froide, et infiniment laborieuse de la beauté, à la condition qu'elle soit scuplturale et dépourvue de tout sentiment, voilà ce qu'il a connu.

La poésie de la mort, si l'on veut, ou plutôt la peur atroce de la mort, il l'a eue, et c'est bien la seule émotion de cet impassible. *La Comédie de la mort* serait un lieu commun d'écolier, insipide, d'une vulgarité invraisemblable, d'un vide inouï, sans ce frisson des dernières pages, cette fureur éperdue de vouloir vivre en face du spectre qui se lève, *venientis cominus umbræ* (1). A la bonne heure! cela est senti. Je le dis sans railler. Une

(1) Cf. España : *En passant à Vergara, Dans le boudoir ambré, Les Affres de la mort* ; — Émaux et Camées : *Le poème de la femme.*

bonne partie de la poésie du moyen âge est dans ce trouble de la chair qui se hérisse au froid pressenti de la tombe. Ce n'est pas d'une inspiration très élevée ; c'est une impression physique plutôt qu'autre chose ; la grande poésie de la mort n'est pas là (songez à Novalis, à Léopardi, au *Cadaver* d'Hugo) ; mais enfin c'est une émotion. On n'en trouverait pas d'autre. M. Weiss triompherait ici. Il montrerait que le XVIIIᵉ siècle est plus poétique que le XIXᵉ, en prouvant que les poètes du XVIIIᵉ siècle sont plus touchants que Gautier. Il le prouverait ; ce ne serait pas très difficile.

Il n'avait pas plus d'imagination que de sensibilité. Je sais bien que, sur ce point, la beauté, souvent incomparable, de la forme, fait illusion. Mais lisez n'importe quel ouvrage de lui, jusqu'au bout, fermez le livre, et allez vous promener. Qu'emportez-vous ? Une figure puissamment tracée et qui vous accompagne ? Jamais. Des considérations ou des rêves, hardis, neufs, originaux, dont vous sentez dans votre pensée l'ébranlement prolongé ? Jamais. Des scènes vives, fortes, dont le relief soit resté en votre esprit ? Jamais. Un aventure même, ce qui est le plus bas degré de l'art, un récit entraînant, imaginé avec la verve d'une fantaisie riche, ou l'habileté ingénieuse d'un esprit à la fois inventif et avisé ? Jamais. C'était là son vice radical. Il ne pouvait rien créer. L'invention était chez lui, pour ainsi dire, plus qu'absente : elle répugnait à sa nature.

Ne songez qu'au fond, pour le moment, et voyez comme il fait ses romans. Il ne part ni d'une idée — passe encore ; en cela, ce n'est pas la meilleure manière de partir — ni d'un problème moral, ni d'une simple observation psychologique, ni de la vision, même superficielle, d'une époque, comme Walter Scott ou Hugo, ni

d'un fait ou événement curieux. Il ne part de rien, et c'est là aussi qu'il arrive ; et, chemin faisant, il n'y a pour nous, ni instruction, ni émotion, ni intérêt, même de curiosité, rien que de la fantaisie vagabonde, des descriptions, et du style riche qui se promène capricieusement autour de rien. Un conte des Mille et une nuits a plus de fond que *Fortunio*, le *Roman comique* plus d'intérêt et plus d'observation (beaucoup plus) que le *Capitaine Fracasse*. *Mademoiselle de Maupin* est une extravagance froide, où des pourpoints de velours marivaudent, parfois un peu grossièrement, avec des robes de satin rose, sans avoir rien à leur dire.

Rien ne montre mieux la différence entre la fantaisie et l'imagination. La fantaisie fournit de matière à un article, à une rêverie de dix pages, comme le *Nid de rossignols*, qui est bien joli, ou le *Roi Caudaule*, qui est agréable. Elle ne peut soutenir un roman de trois cents pages : elle y laisse des vides. Elle se lasse très vite. Cela est bien sensible dans la dérnière partie de *Mademoiselle de Maupin*, dans tout le second volume de *Fracasse*. Un paradoxe, une situation excentrique frappe Gautier. Il en veut faire un roman. Il écrit quelques bonnes pages, amusantes, vives, d'un très savant et très piquant bariolage, encore qu'un peu laborieux ; puis la carcasse du feu d'artifice se dessine, s'accuse, apparaît dans toute sa nudité. — Fortunio est un nabab artiste qui finit en bourgeois bien pauvre d'esprit. *Mademoiselle de Maupin* est un paradoxe de mauvais ton, mais piquant, qui finit en polissonnerie très plate. Le premier volume de *Fracasse* est d'un pittoresque ravissant ; le second n'est plus qu'un roman de cape et d'épée très vulgaire, analogue, mais inférieur au *Belle-Rose* d'Amédée Achard, où l'on sent que l'auteur s'ennuie, ouvrage dont le commence-

ment est écrit pour des artistes et la fin pour des écoliers. C'est qu'à partir de la deux centième page, il fallait tirer quelque chose des personnages, et qu'on ne tire rien de rien. Dans tous ces romans on trouve une grande banalité d'invention sous une grande préciosité de style.

Il en va de même des poésies. Dès que Gautier écrit plus de deux pages en vers, il est mortellement ennuyeux. Faites l'épreuve. Poussez un peu un admirateur de Gautier. Il vous citera toujours un ouvrage très court, un sonnet, ou la *Symphonie en blanc majeur*, qui est exquise, ou *Fatuité* qui est magnifique, ou *Pastel* qui est d'un sentiment délicat et d'une exécution parfaite. Mais les grandes compositions et les longues méditations des premières poésies (1830-1845) ? Il ne les a pas lues. Il y a très longtemps qu'elles n'existent plus. Et notez qu'elles contiennent des demi-pages très remarquables, mais perdues dans un tel vide, et dans un vide si péniblement travaillé ! Et rien qui soutienne, rien qui fasse patienter, donne le pressentiment que quelque chose d'intéressant peut venir. Des mots ; de très beaux mots.

Avait-il du moins cette facilité à écrire agréablement ce qu'ont déjà écrit les autres qui fait tout le talent de beaucoup de littérateurs estimés ? Il l'aurait eue ; mais il faut lui rendre cette justice qu'il se l'est refusée. Il détestait le banal ; il avait l'horreur du lieu commun jusqu'à ne pas aimer beaucoup le sens commun. Cet élève du *Cénacle* méprisait la déclamation. Sauf la partie centrale de la *Comédie de la mort* (les entretiens philosophiques du poète avec Faust, Don Juan et Napoléon), je ne vois rien, même dans ses œuvres de jeunesse, qu'on puisse taxer de lieu commun. Bien au contraire : n'ayant point d'originalité vraie, car l'originalité a toujours

consisté à avoir des idées, et ne pouvant se résoudre à la facilité banale, il s'est tourné, presque du premier pas, vers l'excentricité. Les ressources de la « littérature facile » lui manquaient encore : il ne pouvait pas même devenir un Jules Janin. Que devait-il donc être ? Car, à cette première vue jetée sur lui, il semblerait que tout lui fit défaut pour être un littérateur, et le dessein de le devenir semble une gageure ou un défi.

II

SES GOUTS D'ARTISTE. — ESSAIS ET TATONNEMENTS.

Ce n'était pas une gageure ; c'était une vocation détournée. Il était né peintre ; il voulait l'être ; il devait l'être. Élève de rhétorique, il supprimait sa classe du matin ou du soir, selon les saisons, pour étudier la peinture dans l'atelier de Rioult. Avec Byron et Hugo, sa véritable éducation est là. Des couleurs, des reliefs des lignes nettes, des « taches » curieuses, des détails « amusants », une cervelle où comme dans l'atelier d'Albertus s'entassent et se mêlent « armes, meubles, dessins, plâtres, marbres, tableaux » où « tout est clair-obscur et reflet », voilà son imagination à lui, et sa pensée, et presque tout son cœur. Il eût été très probablement un peintre du plus grand mérite. Mais il était très myope ; non de manière à ne pas bien voir, et tant s'en faut ; mais de manière à se fatiguer beaucoup, le crayon ou la brosse à la main. L'entraînement aussi, le goût du

temps, l'amitié d'Hugo, l'enivrement des batailles d'*Hernani* et de *Marion de Lorme* le détachèrent. Quelque temps il fit concurremment des tableaux et des vers, puis, sans jamais tout à fait abandonner ses chères toiles, il suivit sa carrière littéraire.

Il y apportait la tournure d'esprit du peintre et tous ses goûts : l'amour du contour et de la couleur, de la matière visible et tangible ; la recherche des contrastes vigoureux; l'ignorance ou le dédain des nuances, de celles du moins qui sont trop délicates pour être exprimées par le pinceau et qui ne peuvent l'être que par le discours; l'ignorance ou le dédain des pensées abstraites et même des pensées fines, et presque des pensées, parce qu'elles sont choses qui se dérobent à l'art du peintre ou ne lui portent pas bonheur lorsqu'il s'en mêle ; l'ignorance ou le dédain des sentiments profonds, que la peinture ne peut qu'indiquer, ou rappeler, qu'expriment seules la poésie ou la musique.

— Autant dire qu'il apportait en littérature une grande aversion pour tout ce qui constitue la littérature. — Ce serait aller trop loin ; mais ce ne serait pas absolument faux. Tout ce qui en littérature est analyse des pensées ou des sentiments lui échappait. Doucement, et sans paraître y prendre garde, Sainte-Beuve indique peu à peu qu'à tout prendre Gautier n'aimait guère dans toute la littérature française que Théophile de Viau et les *Orientales*. Il goûtait le Shakespeare du *Songe d'une nuit d'été* et de *Comme il vous plaira;* mais le Shakespeare du « cœur humain » ne semble guère l'intéresser. Je ne vois pas qu'il ait goûté Gœthe. On reconnaît très bien par son livre, amusant du reste, des *Grotesques* (les petits poètes du temps de Louis XIII) que tous les auteurs consacrés du XVIIe et du XVIIIe siècle sont ses ennemis personnels. Il

est peut-être (avec Balzac) le seul auteur de la première partie de notre siècle qui ne montre aucune trace de l'influence de Chateaubriand. Je doute qu'il l'ait lu. Au fond, il est de ceux pour qui le beau matériel est tout, pour qui l'âme n'existe pas, et pour qui la littérature, qui est surtout la peinture des âmes, n'est qu'une rhétorique assez creuse. C'est trop presser les choses, mais ce n'est pas un paradoxe que de dire, dernier contraste assez étrange, que Gautier est un littérateur qui n'aimait pas beaucoup la littérature.

Et puisque, malgré cela, il a été un littérateur distingué, comment donc s'est-il tiré de tant de difficultés et de contrariétés si fortes? — Etant né pour les arts plastiques, son penchant d'abord, son dessein plus tard ont été à faire de la poésie et de la prose des arts plastiques. Voilà son inclination, son effort, son talent, son originalité. « *Laisse-moi*, dit-il un jour à Titien, *tremper ma phrase dans l'or de tes glacis ambrés;* »

Laisse-moi faire, ô grand vieillard,
Changeant mon luth pour ta palette,
Une transposition d'art.

Une transposition d'art, cela est très bien dit, et le définit admirablement. C'est ce qu'il a essayé de faire toute sa vie. Quand il y a réussi, il a donné à la littérature française quelque chose de tout nouveau, une beauté inconnue avant lui, qui le met très haut dans l'estime des lettrés, le classe parmi les inventeurs. Seulement c'est à la fin de sa vie qu'il écrivait ces vers. On n'arrive que lentement à la définition et même à la conscience de soi-même, surtout quand on est dans le domaine de l'art comme un paradoxe. Longtemps il

a tâtonné, hésité, la plume en main, sur la frontière, indécise pour lui, de l'art plastique et de l'art littéraire, voulant raconter, méditer, philosopher, être ému même, comme les autres, et ne se ramenant qu'assez tard à l'office unique de décrire. Il a perdu beaucoup de temps à ces essais ; mais ils sont très intéressants pour la critique, montrant les bornes qu'il rencontrait. Ce sont les limites qui définissent.

Chose curieuse, et qui marque à quel point on commence toujours par ne point se connaître, il commença par la poésie intime, cette poésie d'épanchement familier et de confidence amicale, très à la mode en ce temps-là, où Sainte-Beuve se plaisait, où Hugo s'égarait parfois, et qui offre je ne sais quelles tentations perfides à la muse de la platitude. Les jeunes gens d'aujourd'hui le croiront-ils ? Gautier a été plat. Il a raconté en vers sa petite promenade du matin au Luxembourg, et son petit déjeuner dans sa petite chambre. Il a

> ....aimé, sous les charmilles
> Dans le parc Saint-Fargeau voir les petites fille
> Emplir leur tablier de pain de hanneton.

Il a écrit des épîtres à ses amis sur ce style :

> Quand nous aurons assez parlé littérature,
> Nous changerons de texte, et causerons peinture.

Ne frémissez pas : cela a été très court. Le sens artistique qui était en lui s'est vite révolté, et voilà Gautier cherchant de vrais sujets poétiques.

Là il fut arrêté par son manque d'imagination. Cela se voit à l'étrangeté laborieuse de ses conceptions. Il fuit

la platitude, il est vrai ; mais il se jette dans l'excentricité préméditée, au fond aussi vide. Il se perd dans des fantaisies macabres, des diableries puériles (*Albertus*, *La Morte amoureuse*) si parfaitement artificielles, si peu senties, qu'on voit à chaque instant qu'il s'en moque tout le premier. Un enfant construit un fantôme pour faire peur aux autres et surtout à lui ; mais son mannequin a si peu de réalité qu'il ne réussit pas lui-même à s'en effrayer. — Notre poète cherche ailleurs ; il essaye de la poésie philosophique, à moitié macabre encore. Gœthe venait de mourir; *Faust* sollicitait toutes les imaginations. Gautier va interroger les tombeaux (*Comédie de la mort*) ; mais il fallait leur dicter les réponses, et notre poète est à peu près incapable d'idées générales. Les oracles de Don Juan, de Faust et de Napoléon sont d'une remarquable insignifiance. De ce côté encore Gautier rencontre la banalité, qu'il déteste, et ne trouve point le mouvement, la chaleur, l'éloquence ou l'émotion, qu'il n'aura jamais.

Quel chemin prendre ? Le voici qui se montre : sous tout ce travail et cet effort à faire ce que faisaient les autres, le génie personnel de Gautier s'insinuait et se faisait jour, et, peu à peu, l'avertissait de sa vocation vraie. Quand il se relisait, il s'apercevait que dans ses vastes compositions, pénibles et assez ternes, ce qui se détachait, venait en bonne lumière, c'étaient des tableaux, des croquis, des silhouettes : dans *Albertus*, la maison de la sorcière, l'atelier, le sabbat ; dans les *Elégies*, quelques portraits de jeunes filles ; dans les *Intérieurs*, quelque crayon rapide de château gothique « aux pignons anguleux, aux tourelles aiguës, aux vitres exiguës dans les réseaux de plomb » ; qu'enfin ce qu'il avait écrit de meilleur était son petit recueil de *Paysa-*

ges. Il devait se répéter devant ces vives expressions de la réalité :

Il ne manque vraiment au tableau que le cadre,
Avec le clou pour l'accrocher (1).

Il s'en rendait compte, en effet, se disait qu'il était élégiaque aussi peu que possible, et poète des formes et non des sentiments : « J'ai fait en ma vie quelques vers amoureux, ou du moins qui avaient la prétention de passer pour tels. Je viens d'en relire une partie. Le sentiment de l'amour moderne y manque totalement... Il n'y est parlé que de l'or ou de l'ébène des cheveux, de la finesse miraculeuse de la peau, de la rondeur du bras, de la petitesse des pieds et de la forme délicate de la main. *C'est un éclat sans chaleur et une sonorité sans vibration*. — Cela est exact, poli, fait avec une égale curiosité (2)... »

Critique très juste et, dans sa sévérité, très précise. — S'apercevait-il aussi que l'instinct pictural était chez lui si fort qu'il ne voyait presque jamais même la nature matérielle qu'à travers le souvenir d'un tableau? Non seulement sa poésie était peinture, mais encore c'était une peinture par réminiscence, et pastiche, en vers, de toiles peintes. Tout le long d'*Albertus* il prend soin de nous en prévenir, tant il aime à s'en entretenir lui-même. Il nous dit : « Ceci est du Teniers, ceci du Brawer, ceci de l'Ostade, ceci du Berghem. Voici du Callot, du Cellini, du Rembrandt, du Masaccio, du Terburg, de Raphaël, du Corrège, du Guide, du Giorgione, du Titien (3). » En face

(1) *Albertus*.
(2) *Mademoiselle de Maupin*, IX. C'est d'Albert qui parle.
(3) Textuel. — *Albertus* passim.

d'un paysage il songe « au grand Claude Lorrain, à Breughel de Velours (1). »

Dans ses romans même, *il a besoin d'une œuvre de l'imagination d'autrui pour soutenir son imagination* et pour prendre conscience de sa pensée. Le sens général de *Mademoiselle de Maupin* ne devient un peu clair et ne prend consistance que dans cette charmante relation des représentations de *Comme il vous plaira*, qui en est le morceau central. C'est quelque chose comme un pastiche très intelligent et passionné. — Le *Capitaine Fracasse* que, dès 1833, il roulait dans sa tête, n'est qu'une façon de voir le *Roman comique* avec des yeux de peintre, et, quand il sera écrit, ne sera en effet qu'une *illustration* fantasque et riche de Scarron, très analogue aux contre-sens capricieux et charmants de Gustave Doré illustrant La Fontaine. C'est une sorte de pastiche ingénieux et éclatant.

Le pastiche déjà est une « transposition d'art » qui consiste, par admiration pour un artiste, à entrer dans ses procédés, en les modifiant légèrement pour les accommoder à notre nature propre. Il convient très bien aux artistes qui n'ont, pour ainsi parler, qu'une demi-imagination. Gautier en a fait beaucoup. C'est une de ses ressources. Songez au seul personnage qui ait du relief dans *Fracasse*, la petite Chiquita : c'est une Espagnole de Mérimée, une *Carmen* enfant. — De même il *mettra en musique* une page de Nodier, *Ines de la Sierras* (2). — Il finira même par illustrer en vers ses propres pages (*Contralto* d'*Émaux et Camées* et le *poème de la femme* et tels chapitres de *Mademoiselle de Maupin*).

(1) *Paysages*, XI.
(2) *Émaux et Camées*.

III

SON DOMAINE PROPRE. — LA LITTÉRATURE PLASTIQUE.

Ainsi doué et ainsi limité, ainsi averti par ses premières œuvres et de ses dons et de ses limites, que devait faire Gautier? Regarder en peintre tout ce que le peintre doit regarder, la nature matérielle, et essayer, par une *transposition* bien nouvelle et bien malaisée, de le peindre avec des procédés littéraires. C'est ce qu'il a fait pendant toute sa période de maturité, avec une rare connaissance de ses aptitudes.

A partir de 1836 environ, il ne songe plus guère ni aux grands poèmes, ni aux méditations philosophiques, ni à la poésie symbolique, ni à cette façon de voir la nature, qui tient du symbole encore, qui consiste à prêter des âmes aux objets matériels. On signalerait bien quelques infractions à cette discipline intérieure qui s'impose à lui : le poème *Qui sera roi?* (bien faible) quelques élégies rapides et courtes (*Tristesse*, *Lamento*, *le Trou du serpent*). Je me fais moi-même un plaisir d'indiquer quelques œuvres, ou plutôt quelques *impressions* symboliques, très courtes, très fugitives, mais d'un grand mérite, comme *Choc de cavaliers*, *le Pot de fleurs* (très beau), *Cœrulei oculi* (1). Mais en général il s'in-

(1) Ce dernier poème dans *Émaux et Camées*; déjà trop long pour ses forces : le *tableau* prend trop de place, dépasse le symbole ou le fait oublier.

terdit ces excursions dans un champ qui n'est point le sien. Sainte-Beuve, si pénétrant comme critique moraliste et psychologue, mais qui, en choses de poésie, ne s'est guère élevé plus haut que la romance sentimentale, s'ingénie à chercher dans Gautier ce qui à ses yeux est le poète, et ne trouve guère, avec le hors-d'œuvre élégiaque d'*Albertus* (L-LVII) qui est gracieux, mais sans la moindre ivresse, que « *J'ai laissé de mon sein de neige* » (1) qui est une *guitare* d'écolier. Non, désormais (1840) Gautier s'est mesuré. Il sait ce qu'il peut et doit faire. Il achèvera encore, parce qu'il l'a promis, un grand roman (*Fracasse*) commencé depuis longtemps, où d'ailleurs il ne soignera que les tableaux, négligeant franchement tout le reste ; mais son vrai souci sera la *littérature plastique*.

Le mot est nouveau parce que la chose est presque nouvelle. C'est une variété, mais très distincte, de la littérature descriptive. Les descriptifs de l'ancienne mode étaient en quelque manière des *narrateurs* de couleurs et de formes : ils racontaient des tableaux de la nature ; ils disaient : *ici*, *là*, *plus loin*, avec un geste indicateur : « *Ici, gronde le fleuve... Là le lac transparent...* » ; ce qui explique qu'ils pouvaient très naturellement mêler des réflexions à leur tableau comme un conteur à son récit. — D'autres étaient ou voulaient être des interprètes de la nature ; ils sentaient l'âme des choses et la traduisaient ; en d'autres termes, ils prêtaient aux choses leurs sentiments, et les retrouvaient agrandis et élevés par ce nouveau soutien : une poésie admirable est née souvent de cette illusion ou de ce jeu. — Mais les uns et les autres se souvenaient d'eux-mêmes, n'abdiquaient point, ne s'effaçaient point. Leur personne reste, ou placée en face de la nature, ou mêlée

(1) *España.*

à elle. — Gautier tâche à s'effacer complètement. Il y parvient, précisément parce qu'il n'a pas une personnalité très forte, et ses défauts mêmes lui servent ici. Voir, seulement voir, reproduire et seulement reproduire, voilà tout son but. C'est ce que Sainte-Beuve appelle excellemment une *soumission absolue à l'objet*. Les muses de cette province nouvelle de la poésie ne sont ni l'Émotion, ni la Méditation, ni la Rêverie, non pas même l'Admiration ; ce sont la Curiosité, l'Intelligence et l'Exactitude, avec des yeux justes.

Ce n'est pas peu. Le nombre est prodigieux des hommes pour qui le monde matériel est trouble et confus, pour qui les formes sont vagues, qui n'ont pas la sensation des perspectives, et qui confondent le violet avec le lilas. Gautier disait de lui-même : « Je suis très fort : j'amène cinq cents au dynamomètre, je fais des métaphores qui se suivent, et je vois le monde matériel. » Il le voyait avec une précision et une plénitude merveilleuses, sans essayer de réagir contre lui, ni non plus de se confondre et s'absorber en lui, ce qui est encore une manière de ne pas s'oublier, mais s'abandonnant, se supprimant, ne vivant que de la vue des choses, pleinement satisfait quand il avait donné une fête à ses yeux, et aux nôtres.

On n'y songe point, ce me semble ; mais l'homme à qui il ressemble le plus à cet égard, c'est Chateaubriand, dans ses meilleurs moments. Quand Chateaubriand réussit à oublier René, ce qui ne laisse pas d'arriver c'est ainsi qu'il est descriptif, sans rêverie, sans symbolisme, sans lyrisme, tout au bonheur de voir, et l'objet s'étalant sur son esprit comme sur un miroir. La différence, c'est d'abord que Chateaubriand ne voit pas *toujours* de cette manière, et ensuite que même quand il voit ainsi, le miroir est plus vaste. Il aime les tableaux immenses, aux

larges cadres, aux lointains infinis. Sa *soumission à l'objet* est la même ; mais il se recule davantage. Gautier se rapproche, aimant surtout voir le détail, la nuance exacte, l'arête vive d'un relief, la carre nette d'une roche, le découpé ou le chevelu d'un feuillage.

Ce serait un peu exagérer que de prétendre, comme on l'a fait un peu trop, qu'avec ce don unique il a renouvelé la littérature ; mais il est bien vrai qu'il a donné un caractère nouveau à certains genres secondaires. Il a fait des relations de voyage, des nouvelles, des morceaux de critique, de petits poèmes enfin qui ne rappellent rien, qui sont absolument originaux. Le *Voyage en Espagne*, le *Voyage en Russie* sont des chefs-d'œuvre. Jamais on n'a *vu* avec une pareille netteté, un tel discernement, une telle puissance. Je ne dirai pas : lisez cette page ; mais : voyez ces montagnes ; elles sont là, devant vous, qui se soulèvent.

Ses nouvelles, celles qu'il a vraiment marquées de son talent propre, *sont des impressions de voyage et d'art* ; rien de plus, mais, comme telles, charmantes. En général elles ont le caractère de promenades archéologiques. D'instinct Gautier s'écarte du moderne et surtout du contemporain. Il sait bien que c'est affaire au vrai romancier de peindre les hommes de son temps, et non pas au novelliste pittoresque. Le costume, l'habitation, les manières, tout l'extérieur de nos contemporains n'a rien de pittoresque pour nous ; le temps présent n'a pas de couleur locale. Force est donc à l'historien de choses contemporaines d'être un peintre de caractères. Mais depuis la tentative d'*Albert*, Gautier est dégoûté de tout art psychologique et affecte même de le mépriser. Il ne mettra donc que l'homme extérieur dans ses nouvelles, et l'homme extérieur n'est intéressant que

quand il vit à cinq cents lieues ou à dix siècles de nous.

De là ces habiles et séduisantes restitutions des sociétés ou plutôt des constructions disparues, pyramides, pylones, maisons romaines, châteaux Moyen-Age, châteaux Renaissance, châteaux Louis XIII, qu'il nous donne sous le nom de nouvelles : *le Roman de la Momie*, *Une nuit de Cléopâtre*, *Arria Marcella*, œuvres d'où l'homme est presque absent, où il ne figure qu'à titre de détail secondaire d'architecture, ou pour servir de soutien à un pourpoint ou un peplum; mais évocations si énergiques et visions si nettes de toutes les pierres des temps passés qu'elles produisent une véritable illusion, et que nous nous promenons en toute réalité sous les terrasses de Cléopâtre ou dans les rues de Pompeï (1).

Remarquez que le *Capitaine Fracasse* lui-même n'est pas autre chose. Retranchez le second volume, qui pour les amateurs n'existe pas; faites qu'Isabelle retrouve son père à Poitiers, dix pages après l'enterrement du Matamore dans la neige. Vous avez le vrai *Capitaine Fracasse*, une nouvelle archéologique composée de deux châteaux, d'une auberge coupe-gorge, d'un chariot de comédiens en voyage, d'une tourmente de neige, des funérailles d'un truand, album exquis d'eaux-fortes vigoureuses et expressives. Il est parfaitement vrai qu'il y a là un renouvellement de l'art du novelliste : mettre l'intérêt, et un intérêt très vif, presque passionné, dans des promenades et séjours parmi les habitations des anciens hommes.

Il a fait un tour d'adresse plus extraordinaire : il a inventé une sorte de critique plastique. Forcé par les exi-

(1) *Arria Marcella* est la plus prestigieuse de ces étonnantes résurrections.

gences de la vie de rendre compte des ouvrages des autres, ce qui lui plaisait peu, il a laissé son tempérament reprendre ses droits là comme ailleurs, et, évitant le plus possible d'analyser les œuvres dont on le faisait juge, il en a fait des tableaux, Il juge peu, dit lui-même avec une aimable nonchalance : « Les critiques demandent toujours au poète autre chose que ce qu'il a fait ou voulu faire... Il faut accepter le temps comme il vient, les hommes comme ils sont, les livres comme on les fait ; » mais il donne l'impression soit d'un morceau de peinture, soit même du style d'un auteur par une sorte de « *tableau à la plume.* » C'est une manière qui en vaut une autre, et, sous sa main, singulièrement intéressante. Elle n'analyse point, n'explique point ; mais elle fait voir, donne à nouveau, ou à l'avance, la sensation que produit l'artiste lui-même ; arrive ainsi au but de toute critique, qui est d'inviter à lire ou à relire, dans une certaine disposition d'esprit. Rien (je le sais) n'est plus difficile que de faire entendre le caractère si particulier du génie de Lamartine. Gautier le fait sentir. Il *peint l'impression produite* par le style des *Méditations ;* ce n'est pas la plus mauvaise manière de le définir :

« Les vers se déroulent avec un harmonieux murmure, comme les lames d'une mer d'Italie ou de Grèce... ce sont des déroulements et des successions de formes ondoyantes, insaisissables comme l'eau, mais qui vont à leur but, et sur leur fluidité, peuvent porter l'idée comme la mer porte les navires... » (1).

De même pour un tableau. Il ne lui est pas plus difficile de jeter devant vos yeux une toile, que d'évoquer

(1) *Portraits contemporains. — Lamartine.*

devant vous les sierras d'Espagne. Voyez cette copie d'un Delacroix :

« Oui, ce sont bien là les intérieurs garnis, à hauteur d'homme, de carreaux de faïence, les fines nattes de jonc, les tapis de Kabylie, les piles de coussins et les belles femmes aux sourcils rejoints par le furmeh, aux paupières bleuies de khiol, qui nonchalemment accoudées, fument le narguilhé, ou prennent le café, que leur offre, dans une petite tasse à soucoupe de filigrane, une négresse au large rire blanc. »

Telle est sa critique : saisir l'impression dominante d'une œuvre, et *la reproduire*, sans la discuter, sans en chercher les raisons, sans la juger autrement que par le soin qu'il apporte à la retrouver sous sa plume et à la rendre. Il fait exactement comme le caricaturiste, mais à l'inverse ; il se laisse frapper par le trait saillant d'une œuvre d'art et le reproduit, mais en beau ; ce qui est, comme la caricature, un mode de critique, mais qui n'est pas à la portée de tout le mode.

Et le poète, au milieu de tout cela, que devenait-il ? Il avait restreint son domaine, et poussé à la perfection sa manière. — Il avait restreint son domaine, ne cherchant plus à exprimer en vers ni des sentiments, ni des idées, ni des rêves, ni des méditations, ce qui lui avait peu réussi. Une seule inspiration désormais : le sentiment esthétique. Deux méthodes : peindre directement ce qu'il voyait ; — transposer en vers des sensations d'art.

Peindre ce qu'il voit est encore ce qu'il aime le mieux, et du reste ce qui est le plus franc dans son art, ce qui sent le moins l'adresse et le procédé. Il s'était essayé en France. Il y a dans Gautier des paysages français, qui ont trop passé inaperçus au milieu du grand fracas

littéraire de 1830, mais qui auraient dû solliciter l'attention bien autrement qu'*Albertus*. Ils sont nets, gracieux et fins (*Paysages* VII, IX, XII, XIII). Mais c'est de son voyage en Espagne (1840) que date sa grande vocation de poète en paysages. *España* et *Émaux et Camées*, voilà ce qui doit rester de Gautier. *España* est presque tout en entier un chef-d'œuvre. Retranchez encore quelques méditations, qu'il croyait que sa dignité de poète byronien lui imposait (*l'Horloge, le Roi solitaire, Consolation*), et quelques *guitares*, que la couleur locale peut faire excuser, vous avez un recueil de premier ordre. Il y a là des pages d'une netteté, d'une largeur et d'une couleur incomparables : *les Yeux bleus de la montagne, l'Escurial*, « *J'étais monté plus haut*. » Jamais peut-être le sentiment de l'âpreté sauvage et hostile de la montagne, de la montagne espagnole surtout, n'a été plus sobrement, plus fortement, à plus larges traits exprimé que dans ces vers (1) :

Les pitons des sierras, les dunes du désert
Où ne pousse jamais un seul brin d'arbre vert ;
Les monts aux flancs zébrés de tuf, d'ocre et de marne,
Et que l'éboulement de jour en jour décharne,
Les grès pleins de mica papillotant aux yeux,
Le sable sans profit buvant les pleurs des cieux,
Le rocher refrogné dans sa barbe de ronce,
L'ardente solfatare avec la pierre-ponce....
Le soleil de midi, sur le sommet aride,
Répand à flots plombés sa lumière livide......
Le lézard pâmé bâille, et parmi l'herbe cuite
On entend résonner les vipères en fuite....

Il commençait déjà dans ce recueil à noter au passage

(1) *In deserto*.

des sensations d'art et à les faire passer dans ses vers. C'était déjà pour lui un vif plaisir que de décrire en vers un tableau en luttant avec le peintre de netteté de trait et de vigueur de couleur. Quelques-unes de ces joûtes sont admirables (*Sainte Casilda*, *Ribeira*, *Deux tableaux de Valdès Léal*, *à Zubaran*). Certains vers sont des traits de pinceau, des prouesses d'une brosse sûre et infaillible, qui semble plutôt créer la couleur que la trouver. On pourrait parfois estimer que Gautier n'est pas encore assez lui-même, à savoir pur coloriste, et mêle à sa transposition d'art un peu de critique, ce qui refroidit. Début de *Ribeira* : « Il est des cœurs épris du triste amour du laid.... » Ne commençons donc pas comme un article de la *Revue des Deux-Mondes* une page d'*impression* où il y a des traits d'artiste comme ceux-ci :

> Des vieux au chef branlant, au cuir jaune et rugueux,
> Versant sur quelque Bible un flot de barbe grise.
> . . . .
> Il te faut des sujets sombres et violents,
> Où l'ange des douleurs vide ses noirs calices,
> Où la hache s'émousse aux billots ruisselants.
> . . . .
> Tu n'admets pas un seul de ces beaux rêves blancs
> Taillés dans le Paros ou dans le Pantélique.

Mais ce petit volume, qui a probablement révélé Gautier à lui-même, contenait et montrait déjà l'essence même de son talent. — Dans *Émaux et Camées* il donne tout ce que son art comporte, sans faux pas, sans écart, sans poussée ambitieuse hors du champ désormais bien circonscrit où il est maître. Désormais rien ni pour le cœur ni pour la pensée. Des formes bien vues et bien dessinées, — des impressions d'art bien traduites en vers.

Remarquer une jolie main moulée en plâtre chez un sculpteur, et la mouler en vers :

> Dans l'éclat de sa pâleur mate,
> Elle étalait sur le velours
> Son élégance délicate
> Et ses doigts fins aux anneaux lourds (1) ;

regarder une femme qui passe, chercher la note dominante de sa beauté, s'aviser que c'est la blancheur froide de sa face et de ses épaules, et rendre en vers par l'accumulation des images blanches cette impression d'immaculé et de glacé :

> Blanche comme le clair de lune
> Sur les glaciers dans les cieux froids...
> De quel mica de neige vierge,
> De quelle moelle de sureau,
> De quelle hostie et de quel cierge
> A-t-on fait le blanc de sa peau (2).

voilà où il se borne, et voilà où il excelle. — Ailleurs traduire un art en un autre art, faire (encore) des copies de tableaux en vers : « *J'ai dans ma chambre une aquarelle...* » (3) ; mais plutôt désormais, par un raffinement nouveau, peindre en vers des impressions musicales, « *transposer*, en passant de la forme au son » (4), ou plutôt du son à la forme, définir le *contralto* « l'hermaphrodite de la voix » ; voir courir des variations sur un art populaire comme sur une gaze fripée « courent des ara-

(1) *Étude de main.*
(2) *Symphonie en blanc majeur.*
(3) *Les Néréïdes.*
(4) *Contralto*

besques d'or » ; écouter une gamme chromatique et avoir cette vision que

> A travers la folle risée
> Que saint Marc renvoie au Lido,
> Une gamme monte en fusée
> Comme au clair de lune un jet d'eau (1).

voilà le dernier terme où devait atteindre, avec un peu d'effort et de parti pris, il est vrai, mais avec un sens esthétique dont il faut reconnaître la jutesse, et un bonheur presque insolent d'exécution, cet art prodigieusement artificiel, mais singulièrement séduisant, qui n'est pas autre chose que l'émotion artistique remplaçant toute autre espèce d'émotion, chez l'artiste incapable désormais d'en avoir une autre, — art exquis né d'une impuissance.

IV

SON STYLE. — SES RYTHMES.

Balzac disait : « Il n'y a que Gautier, Hugo et moi qui sachions la langue. » Il y a peut-être un nom de trop dans cette liste ; mais il est bien certain qu'après Hugo, Théophile Gautier est l'homme du XIXe siècle qui a le mieux connu le style qu'on peut apprendre. Il n'a pas créé, mais il a su admirablement toutes les ressources de la langue et du style français. Son vocabulaire, toujours à

(1) *Variations sur le carnaval de Venise.*

sa disposition, gardé et soutenu par une magnifique mémoire, était immense, plus grand peut-être que celui d'Hugo. Il y a fait entrer un très grand nombre de mots techniques, termes d'architecture, d'archéologie, d'orfèvrerie, de blason, qui donnent des teintes vives et comme des « rehauts » à son discours. Son style est souple, pénétrant, incisif, serrant de près le contour de l'objet décrit ; il n'est jamais ni large ni périodique, la plénitude d'une pensée forte ne le soulevant jamais ; il est toujours d'une propriété et d'une exactitude qui étonnent à force d'être ce à quoi on devrait s'attendre : il arrive à des effets de surprise par l'éclat soudain que jette la vérité.

Faible, même de style, quand il s'essaye à philosopher ou seulement à discourir (phrases traînantes, impropriétés, *platitude en chute de strophe* dans la *Comédie de la mort*), il arrive même à la largeur et à l'ampleur de la période dès qu'il s'agit de décrire :

« Les bœufs étaient attelés et tâchaient, malgré le joug pesant sur leur front, de relever leurs mufles humides et noirs d'où pendaient des filaments de bave argentée ; l'espèce de tiare de sparterie rouge et jaune dont ils étaient coiffés et les caparaçons de toile blanche qui les enveloppaient en manière de chemise leur donnaient un air fort mithriaque et majestueux. Debout devant eux, le bouvier, grand garçon hâlé et sauvage comme un pâtre de la campagne romaine, s'appuyait sur la gaule de son aiguillon, dans une pose qui rappelait, bien à son insu sans doute, celle des héros grecs sur les bas-reliefs antiques (1). »

Mais le plus souvent c'est dans le pittoresque court et

(1) *Capitaine Fracasse*, II.

serré, dans le trait net, creusé durement et cassé d'une main ferme, qu'il réussit le mieux. Une cathédrale :

En haut les minarets et les rosaces frêles,
Où les petits oiseaux s'enchevêtrent les ailes,
Les anges accoudés portant des écussons ;

L'achante, et le lotus ouvrant sa fleur de pierre
Comme un lis séraphique au jardin de lumière ;
— En bas, l'arc surbaissé, les lourds piliers saxons ;

Les chevaliers couchés de leur long, les mains jointes,
Le regard sur la voûte et les deux pieds en pointes ;
L'eau qui suinte et tombe avec de sourds frissons (1).

Ces qualités de vigueur nette dans le trait court sont celles où il s'est le plus attaché en avançant. C'est la note dominante d'*Émaux et Camées*. Il a commencé par la peinture à l'huile, il a continué par l'eau-forte, et il a fini par l'émail. Faire tenir cinq tableaux, ou tout au moins cinq études très complètes, en vingt quatrains octosyllabiques (*Poème de la femme*), montrer en douze mots :

La Géorgienne indolente
Avec son souple narguilhé,
. . . .
. . . .

ce jeu difficile lui plaît à titre de belle prouesse de son style « impeccable, » comme ont dit ses admirateurs, et les plus curieux effets où ait atteint ce prestigieux vir-

(1) *La comédie de la mort*. — Portail.

tuose sont bien dus en effet à cette science du ramassé et du raccourci.

Ce style a ses défauts pourtant. Il est quelquefois pénible. L'emploi du terme technique est une très bonne chose; il n'est que le scrupule du terme propre. Il est certain toutefois qu'il ne faut pas en abuser jusqu'à rendre l'usage du dictionnaire indispensable à un lecteur lettré. Le style d'un bon auteur est avant tout le style d'une conversation entre « honnêtes gens » convenablement instruits. Il y a affectation à nous parler dans un roman la langue d'un traité d'architecture. Est-il vrai que Gautier disait en riant : « Il faut dans chaque page une dizaine de mots que le bourgeois ne comprend pas. C'est ce qui relève pour lui la saveur du morceau. » J'ai peur qu'il n'ait un peu donné dans ce moyen trop facile, et qui n'est pas sans charlatanisme, de piquer l'attention. Notez que, poussé à une certaine outrance, ce moyen va contre le but. Le but légitime ici, c'est de renouveler la langue, de verser dans l'usage un certain nombre de mots absolument justes, précisément parce qu'ils n'ont pas encore été déformés par l'usage courant. En introduire quelques-uns, bien accompagnés, rendus clairs par le contexte, c'est les faire adopter; les prodiguer, c'est réussir à les faire oublier à mesure qu'on les enseigne, et ne produire qu'un effet de papillotage bien frivole, jeter de la poudre aux yeux, sous ombre d'être clair.

Le goût du pastiche aussi est gênant dans Gautier. Tout ce qui n'est pas pur pittoresque dans le *Capitaine Fracasse* est pastiche du style Louis XIII, discret, il est vrai, et de bon goût, un peu pénible cependant, çà et là. Une partie de *Mademoiselle de Maupin* (les dialogues) est imitée de ce même style, sans compter que d'autres pages

se sentent singulièrement du voisinage de *Lélia*, ce qui ne laisse pas de faire quelque disparate.

Au fond, tout cela revient à dire que le style de Gautier, comme son talent, est artificiel. Il avait beaucoup de souplesse, d'adresse, d'intelligence des procédés, s'appropriait avec beaucoup de bonheur et une grande justesse de goût les moyens des arts les plus différents, et s'en faisait une manière d'originalité composite. Il a élevé le pastiche à la dignité d'œuvre d'art et le procédé à la hauteur du talent.

Il n'avait pas un très grand instinct du rythme. Dans ses premiers recueils, et même dans *España*, il nous donne très souvent le distique carrément coupé, fortement appuyé sur les deux sons de rappel de sa rime, et nettement détaché du distique qui le précède et de celui qui le suit. C'est le rythme le moins musical de la versification française. Ce que Gautier n'a, en effet, à aucun degré, c'est le sens de la période poétique, de la longue phrase rythmique savamment équilibrée et nombreuse, telle que Victor Hugo sait la manier. Il ne sent pas le besoin, n'est pas averti de la nécessité de varier son mètre suivant le changement d'idées ou de ton. Jamais Hugo n'eût écrit cette énorme *Comédie de la mort* sur un seul mètre (à moins qu'il n'eût choisi l'alexandrin continu, précisément parce que ce mètre admet tous les changements de rythme possibles).

Son souffle est court. Quand il a affaire à la strophe de six vers, généralement il la coupe au milieu. Il en fait deux tercets. Ce n'est pas la même chose. Et précisément comme la période poétique un peu longue est rebelle entre ses mains, ou languissante, ou lourde, c'est aux rythmes très courts qu'il reprend ses avantages. Ce qu'il a fait de meilleur, ce sont les *terza-rima* (*Michel-Ange*, *Ri-*

beira) et les strophes de quatre octosyllabiques à rimes croisées. Ce dernier rythme, un peu grêle, lui était devenu habituel et cher. Il y réussissait pleinement. Presque tout *Émaux et Camées* est écrit ainsi.

On trouve pourtant qu'il a l'oreille très fine et sûre. On a raison. Il faut s'entendre. Ce ne sont pas ses modulations qui sont heureuses, ce sont ses sonorités. Le choix des mots expressifs par leur son, c'est un talent, très rare, très beau, qu'il a eu presque en perfection. On en a des exemples très frappants dans ce que j'ai déjà cité de lui. Où il est merveilleux, pour cette affaire, c'est dans ces vers nets, coupants et durs qui donnent la sensation du buriné ou du ciselé. Il a des effets incroyables en cela, et où l'on n'aurait pas cru que la langue française pût atteindre :

Est-ce la madone des neiges,
Un sphynx blanc que l'hiver sculpta (1)?

. . . .

Sol sacré des hyéroglyphes
Où les sphynx s'aiguisent les griffes
Sur les angles des piédestaux (2).

. . . .

Celle-ci : j'habite un triglyphe
Au fronton d'un temple à Balbeck.
Je m'y suspends avec ma griffe,
Sur mes petits au large bec.

. . . .

A la seconde cataracte,
Fait la dernière, j'ai mon nid ;
J'en ai noté la place exacte
Dans le pschent d'un roi de granit.

(1) *Émaux*, *Symphonie en blanc majeur.*
(2) *Ibid.*, *Nostalgie d'obélisques.*

« Il voyait le monde matériel, » et aussi il entendait le son des mots : ce n'est pas donné à tout le monde.

V

C'était un homme admirablement doué pour le style, et à qui il n'a manqué que le fond. Les raffinés de beau langage en raffolent, et aussi les artistes, ceux qui se plaisent surtout aux tableaux, aux statues, et les quittant par aventure, prennent un livre avec le secret désir d'en trouver encore. Les hommes qui aiment les idées ont à son endroit une espèce d'horreur (1). Je voudrais qu'ils reconnussent en lui au moins des dons peu communs de peintre à la plume, que tout au moins ils avouassent être en présence d'une merveilleuse vocation manquée. Il périra, je crois, tout entier. Et cependant il répond, je ne dirai pas à un besoin, mais à une inclination qui ne me semble pas très près de disparaître, la manie, le goût, si l'on veut, du *bibelot*. Non, dans cinquante ans on ne le lira plus communément ; mais il se trouvera bien çà et là, un antiquaire, un collectionneur très renseigné et de fort bon goût, qui aura un Gautier avec une jolie reliure « du temps, » entre un émail rare et un Wouwermans authentique, et qui l'ouvrira quelquefois avec complaisance. Il a été un curieux très avisé de choses d'art ; il deviendra lui-même une manière de curiosité très intéressante.

(1) Voyez M. Schérer. Préface du VIIIe vol. des *Études de Littérature contemporaine.*

PROSPER MÉRIMÉE (1)

I

SON CARACTÈRE ET SA TOURNURE D'ESPRIT.

C'était un très galant homme et un *gentleman* très correct. Le fond de son caractère est dans ces deux mots. Homme du monde, et très répandu, dès sa première jeunesse, il a voulu n'avoir, et il n'avait peut-être, que les qualités de l'homme du monde, poussées du reste jusqu'à leur perfection et leur suprême élégance. Il était d'une délicatesse absolue, raffinée même. On cite de lui tel trait où le souci de n'être pas un embarras dans la vie d'une personne chère touche au pur renoncement et à la vertu. Il était obligeant, sans faste et de l'air le

(1) Né à Paris, le 28 septembre 1803, de famille aisée et distinguée ; son père était homme du monde et artiste estimé ; il fut secrétaire de ministre en 1830 ; inspecteur général des monuments historiques en 1831 ; — *Théâtre de Clara Gazul* (1825), *la Guzla* (1827), *la Jacquerie* (1828), *Chronique du règne de Charles IX* (1829), *Tu-*

plus simple, mais infatigablement, jusqu'à faire regretter à M. Renan, qui l'a bien connu, le temps considérable donné à l'amitié et perdu pour l'art (1). Sa discrétion était inexpugnable, et ce n'est pas sans un certain dédain qu'il note quelque part cette manie des Français de parler de soi, et de s'offenser, quand ils nous donnent leur secret, de ne point apprendre le nôtre (2). Ce n'est pas sa faute si l'on a appris les siens, à moitié, après sa mort. Ayant eu un duel par suite d'une lettre de lui interceptée, comme on l'interrogeait sur les causes, il répondit simplement : « Je me suis battu avec quelqu'un qui n'aime pas ma manière d'écrire. » C'était jusqu'où il pouvait aller dans les confidences.

Est-il vrai, comme quelques biographes s'efforcent de le croire, qu'il avait au fond, comme son Saint-Clair du *Vase Etrusque*, « une âme trop tendre et une sensibilité trop expansive, » dont il mettait tout son art à réprimer

mango (1829), *Mateo Falcone* (1829), *l'Enlèvement de la Redoute* (1829), *la Vision de Charles XI* (1829), *la Partie de Trictrac* (1830), *le Vase étrusque* (1830), *les Mécontents* (1830), *les Ames du Purgatoire* (1834), *la Vénus d'Ille* (1837), *Colomba* (1840), *Carmen* (1847) ; — sénateur (1853) et ami particulier de l'Impératrice Eugénie, à titre d'ancien hôte de la famille Montijo pendant ses voyages en Espagne. — *Mélanges historiques et littéraires* (1855), *Épisode de l'histoire de Russie*, *Études sur l'histoire romaine*, *Études sur l'art au moyen âge*, et *Dernières nouvelles* (1852-1870) ; — meurt à Cannes le 23 septembre 1870. — Œuvres Posthumes : *Lettres à une inconnue* (1873), *Lettres à une autre inconnue*, 1875.

(1) *Souvenirs d'enfance et de jeunesse.*

(2) *Vase étrusque*, seconde page. Plus loin : « Un amant heureux est presque aussi ennuyeux qu'un amant malheureux. Un de mes amis (très probablement Stendhal), qui se trouvait souvent dans l'une ou l'autre de ces deux positions, n'avait trouvé d'autre moyen de se faire écouter que de me donner un excellent déjeuner, pendant lequel il avait la liberté de parler de ses amours. Le café pris, il fallait absolument changer de conversation. Comme je ne puis donner à déjeuner à tous mes lecteurs... »

les mouvements et à cacher les traces ? Ce n'est pas très probable. Le soin passionné que l'on met à cacher sa sensibilité et la honte d'en avoir n'est guère autre chose déjà qu'une certaine sécheresse de cœur. — Il ne voulait point être dupe et faisait la guerre à ses illusions. — Mais le besoin d'aimer ne va pas sans illusions ; chez les candides il naît d'elles, et chez les autres il les crée pour se satisfaire. La vérité est que Mérimée était un très honnête homme, capable d'affection et presque incapable de passion ; on le voit bien quand il s'y essaye (*Lettres posthumes*) ; réprimant la passion en lui parce qu'il la tient pour chose bruyante, populaire et de mauvaise compagnie ; mais la jugeant telle aussi parce qu'il n'est guère fait pour l'éprouver ; et, en somme, dans sa lutte contre sa sensibilité mettant peut-être un grand effort, assez inutile.

Il avait la qualité essentielle de l'homme du monde, la *tenue*. Cela veut dire qu'il s'interdisait tout ce qui est spontané, se défiait toujours du premier mouvement. Le premier mouvement chez l'homme est celui du sentiment, et le second est celui de la défiance. Sans méfiance sournoise et apeurée de niais, Mérimée, avec tranquillité et politesse, se défiait de tout, ou plutôt ne se fiait à rien. Μέμνησο ἀπιστεῖν était sa devise. « *Il faut être honnête homme et douter,* » disait-il encore. La naïveté, la candeur, la conviction, la foi, le besoin de persuader les autres sont choses un peu sottes, signes d'une confiance en soi un peu ridicule et d'assez mauvais goût. La croyance au surnaturel ne va pas sans une certaine infatuation ; l'ardeur de convertir autrui à ses idées est bien encombrante, et l'éloquence fait beaucoup de bruit dans un salon. Tous gens convaincus de quelque chose ne le sont pas suffisamment de leur infirmité naturelle, et de plus prennent

trop de place dans les compagnies. Ce qui est correct et sensé, c'est de ne croire à rien, sans vouloir convertir personne à son scepticisme, de causer à petit bruit, de s'exprimer en peu de mots, d'avoir une langue claire, et de ne point faire de grands gestes.

Tel il a été, sceptique, d'une modestie un peu hautaine, discret, froid, et craignant plus que tout le ridicule de s'attendrir. Il me semble bien qu'il s'est peint deux fois : dans le Saint-Clair du *Vase Étrusque*, en se flattant un peu, et se donnant pour un sensible qui se contient; dans le Darcy de la *Double méprise*, en se noircissant légèrement, et se donnant pour un Valmont : la vérité me paraît à peu près entre les deux.

Si nous creusons davantage, nous trouverons des inclinations ou des manies qui sont les suites assez naturelles de ces premiers penchants. La défiance du premier mouvement et l'horreur de l'attendrissement mènent assez vite à voir, ou à vouloir voir (ce qui est bien près d'être la même chose) le monde et la vie par leurs plus mauvais côtés. L'optimisme est le premier mouvement de l'homme, n'étant en son fond que le plaisir qu'on sent à vivre. Trouver le monde beau est sentiment d'homme simple, un peu béat et facile à s'attendrir. Il suppose une certaine bonhomie et comporte un goût d'épanchement. Un homme du monde n'est point si bourgeois. — Mérimée est pessimiste sans réserve, mais sans déclamation aussi, ce qui serait une autre manière d'être ridicule. Point de colère éloquente : l'éloquence est un manque de tenue. Une amertume discrète et tranquille. Il y a autant de duperie à s'indigner qu'à s'attendrir : « *Dans notre jeunesse, nous avions été choqués de la fausse sensibilité de Rousseau et de ses imitateurs. Il s'était fait une réaction, exajérée, comme c'est l'ordinaire. Nous*

voulions être forts, et nous nous moquions de la sensiblerie (1). » — Rabelais est un grand homme. Il ne manque que d'un peu de sensibilité. C'est bien regrettable et, dans un discours académique, il convient de le déplorer, brièvement (2).

Du reste on l'imite en cela, avec moins de gaîté. On écrit une multitude de petits ouvrages où l'inattentif ne voit que des histoires piquantes, où nulle réflexion sur le néant des choses humaines ne vous prend au collet pour vous avertir, mais qui sont un élixir de pessimisme et de misanthropie : hommes féroces, sensuels et bêtes; femmes fantasques, cruelles, menteuses, perfides ; des deux côtés inconscience absolue, et ignorance parfaite des conflits de la passion et du devoir. — Surtout le malheur toujours présent. Toutes ces aventures finissent d'une manière atroce. *Candide* au moins avait un dénouement agréable. Toutes les saynettes du *Théâtre de Clara Gazul* se terminent par des tueries épouvantables. La seule qui soit gaie (*le Carrosse du Saint-Sacrement*) est une dérision aristophanesque des choses de la religion. Meurtres sur meurtres dans *Carmen*, dans la *Vénus d'Ille*, *Tamango*, *Lokis*, la *Jacquerie*, la *Chronique du règne de Charles IX*, le *Vase Etrusque*, les *Ames du Purgatoire*. *Colomba*, après deux meurtres, allait finir doucement. Point de sensiblerie : la dernière page est sinistre. — Tout cela raconté tranquillement, d'un ton simple, sans étonnement (puisque c'est vrai !) ; sans pitié (de quoi sert-elle ?), sans insister ni s'arrêter à une abomination de plus ou de moins (nous savons bien, vous et moi, que cela arrive tous les jours !)..

(1) Portraits littéraires. — *Victor Jacquemont*.

(2) *Discours de réception à l'Académie française*. Le passage est d'une ironie légère, qui est charmante.

Quelquefois, et en vérité c'est sa manière de s'attendrir, une courte saillie d'ironie recuite et brûlante, à la Swift : «... *Il faut laisser à un nègre au moins cinq pieds en longueur et deux en largeur pour s'ébattre, pendant une traversée de six semaines; car enfin, disait Ledoux pour justifier cette mesure libérale, les nègres sont des hommes comme les blancs* » (1). — Mais, à l'ordinaire, le ton est admirable de détachement philosophique. Il feint de ne pas même éprouver « *ce plaisir malicieux qu'ont certains critiques à surprendre les faiblesses et les platitudes des hommes* (2). » Il se contente d'en jouir intimement. Comme Montaigne, il fait une collection diligente de toutes les sottises humaines, mais non point pour en raisonner, seulement pour les regarder avec complaisance. Ce n'est que dans une lettre intime qu'il dit avec une insistance chagrine : « *Défaites-vous de votre optimisme, et figurez-vous bien que nous sommes dans ce monde pour nous battre... Sachez aussi qu'il n'y a rien de plus commun que de faire le mal pour le plaisir de le faire.* »

Un pessimiste froid et impassible, qui ne met même pas son pessimisme en belles théories ou en protestations éloquentes, n'a guère de plaisir en ce bas monde. Et pourtant il faut s'amuser un peu. Eh bien, on rira des illusions des autres, et des siennes propres, quand on les sent qui remontent du fond de notre sottise naturelle. — Pardon! rire n'est pas de très bon goût. La gouaillerie sent le peuple. Les satiriques sont des déclamateurs quand ils sont sérieux; mais ils sont des bouffons quand ils sont gais. Ce qu'on se peut permettre comme récréation élégante, c'est se moquer sans en avoir l'air, et

(1) *Tamango.*
(2) *Discours de réception.*

railler en gardant le plus grand sérieux. Il y a du ragoût. Un homme du monde ne sourit que du coin des yeux. Un pessimiste qui a de la tenue devient volontiers un mystificateur discret et calme. C'est un divertissement malin et poli. Mérimée l'a savouré en gourmet. Un de ses plaisirs dans le monde était de raconter des anecdotes du plus pur XVIII[e] siècle avec une gravité imperturbable et d'un ton de discours au Conseil d'Etat. Des lettres de lui sont des mystifications soutenues, dont un tour de phrase à peine, çà et la, donne la clef, et qui sont des chefs-d'œuvre en ce genre (1). Quand il est le plus sérieux, dans ses œuvres de critique, prenez garde, il se moque de nous, parfois, très agréablement : « Ce poëme (la *Gavriliade* de Pouchkine) n'a jamais été imprimé, que je sache ; *je n'en ai pas lu une ligne* ; mais, *d'après ce que j'ai entendu dire*, ce serait une imitation de la *Guerre des Dieux* de Parny. *Des vers faciles et bien tournés* (il n'en a pas lu une ligne), *des tableaux pleins de feu et d'une témérité juvénile* ne peuvent faire pardonner la licence du sujet et de l'*exécution*. »

Il aime à raconter des histoires de mystifications (*Abbé Aubain* — *Chronique du règne de Charles IX*, chap. XVI). — Il aime à en faire. Une de ses joies, c'est d'inventer une comédienne espagnole qui a laissé de très curieux ouvrages, et d'y faire croire (*Théâtre de Clara Gazul*) ; ou de créer de toutes pièces toute une littérature illyrique, avec biographies des auteurs, critique littéraire et morale, traduction des plus beaux ouvrages (*Guzla*). Les Allemands retrouvent le mètre des vers illyriens sous sa prose ;

(1) Voir particulièrement la lettre à mistress Senior signée *Abbé Chapond* (article de M. d'Haussonville dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 août 1879).

Pouchkine retraduit pieusement en russe les prétendues traductions de Mérimée, et tout le monde est heureux, mais Mérimée plus que tout le monde. — Un de ses bonheurs c'est de laisser le lecteur absolument incertain sur le fond ou le dénouement de l'histoire, et d'irriter la curiosité sans la satisfaire. Nous faire dire : « Mais enfin qu'est-il donc arrivé ? (*Vénus d'Ille*) ; ou ne pas finir, à l'imitation des Espagnols du XVIe siècle, et abandonner le dénouement à notre imagination (*Arsène Guillot*, *Partie de Trictrac*), sont de ses amusements favoris. — Procédé contraire : l'histoire finie, continuer tranquillement par une dissertation archéologique ou philologique, comme s'il allait de soi que l'histoire est la chose du monde qui nous intéressait le moins, lui et nous. Je viens de vous raconter les aventures de Navarro et de Carmen ; mais remarquez que les prétérits du romani allemand se forment en *ium*, tandis que ceux du romani espagnol sont en *é*, et de plus que *frimousse* vient du bohémien *firlamui*. Il va sans dire qu'il y a longtemps que nous ne songeons plus à Carmen.

Sceptique dédaigneux, pessimiste tranquille, mystificateur impassible, le tout couvert du glacis brillant de l'homme du monde, et enveloppé dans la grâce aimable, mais sans abandon, du causeur discret qui se surveille, tel a été Mérimée ; ou tel au moins il a mis un art patient et sans défaillance à se montrer jusqu'au bout, ce qui laisse croire qu'il n'était pas très sensiblement autre chose.

II

SON ART.

« Je n'aime pas le temps perdu, » disait un grand orateur. — « Cela doit bien vous gêner pour être éloquent, » lui répondit-on. N'aimer ni l'émotion, ni l'abandon, ni l'attendrissement, ni l'illusion, ni beaucoup l'imagination, car l'imagination est duperie encore ; cela devait un peu gêner Mérimée pour être romancier. — En effet, remarquons d'abord qu'il ne l'a pas été de vocation irrésistible, pleinement et exclusivement, comme on est poète, dominé par une faculté maîtresse, et incapable de songer à autre chose. Il a été archéologue, voyageur, critique d'art, historien, philologue, homme du monde, et même sénateur, le tout diligemment, sauf ce dernier point, et très compétent, très sûr en chacun de ses personnages. Il aurait pu, il aurait dû être de quatre académies. C'est par discrétion qu'il n'a été que de deux (1). Il savait bien l'histoire, les beaux-arts (surtout la sculpture et l'architecture), le grec, le latin, l'anglais, l'espagnol, le russe ; plus toutes sortes de dialectes. Une de ses coquetteries est de laisser voir qu'il connaît à peu près toutes les manières de parler, même les plus locales, usitées en Europe. Il s'occupait de toutes ces choses, alternativement, en amateur, sans peine, grâce à sa merveilleuse mémoire, surtout sans affectation. Ce qu'il voulait être, c'est l'*honnête homme*, celui « qui ne se pique de rien, » et

(1) *Académie française* et *des Inscriptions*

personne en effet n'était plus capable de « parler de ce qu'on parlait quand il entrait. »

C'était son goût, qu'il suivait, au risque de ne primer dans aucun genre. « *Il faut être un peu bête*, disait-il cavalièrement dans une lettre intime, *pour ne faire qu'une chose, et dans les arts on n'excelle qu'en s'y consacrant d'une manière absolue.* » Il ne voulait pas même de cette bêtise à l'usage des hommes de génie. Il se dispersait pour se divertir, pour se reposer, mais aussi pour s'assouplir. Quand il revenait au roman, il y apportait un fonds solide puisé ailleurs, de l'aisance, de l'originalité, et cet air qui se distingue d'abord à ce qu'il n'est pas l'air du métier.

Mais encore l'imagination, l'abandon, l'émotion ? — De l'imagination il en a d'une certaine sorte, de l'abandon un peu, mais très surveillé, de l'émotion jamais. Il a une imagination toute psychologique, et qui semble ne rien devoir ni aux sens, ni à la libre rêverie. Il ne décrit jamais (en 1830 !). Arrivée à Ajaccio, vue de la baie, des montagnes, des maquis : six lignes. — Dans une histoire de brigands, en Espagne, avec contrebandiers, muletiers, gitanes, batailles, assassinats, *ventas* et *aldeas*, pas un paysage. — Quand Mergy arrive à Paris (*Chronique de Charles IX*), il « refuse de visiter les curiosités de la ville, » et l'auteur semble lui en savoir beaucoup de gré. Quand il est présenté à la cour, l'auteur nous prend à part (et même avec un peu d'affectation) pour nous dire : Ce serait une belle occasion de vous peindre des personnages étrangers au roman, Catherine, Charles IX, la reine Margot, Henri d'Albret, et ce château, et ces fêtes, et ces chasses; mais je ne sais pas mon métier ; — et il se moque pendant un chapitre des romanciers à la Walter Scott.

Il est vrai que quand il s'agit de peindre *la redoute*, le mur crénelé, les Russes depassant de la tête, l'œil droit caché par le fusil élevé, le tableau est fait de main de maître, ineffaçable. C'est qu'ici c'est l'impression du personnage, la vision brusque et violente qu'il a eue qu'il faut rapporter. Toute l'imagination de Mérimée est employée à évoquer des états d'âme, et à combiner des événements qui mettent en un jour éclatant les démarches des passions. Voyez ses goûts pour vous mieux expliquer son art propre. Il aime les pays (ou les temps) qui ont de l'originalité, et les littératures primitives : les pays et les époques où les passions se montrent dans leur verdeur et leur brutalité naïve, les littératures qui n'ont pas encore de rhétorique. Il aime le XVIe siècle, la Corse ou plutôt le maquis, l'Espagne ou plutôt le pays picaresque, celui qui est borné au nord par une gitane et au sud par une escopette, parce qu'il veut voir dans toute leur vive saillie les passions fortes et franches, non encore usées par la civilisation.

Il est très curieux de littérature russe, et, le premier, a rendu le grand service de la faire connaître. Mais qu'aime-t-il dans les Russes ? Leur concision d'abord (ne souriez pas : il ne s'agit encore que de Pouchkine), l'art, très remarquable en effet chez le Byron russe, d'exprimer en peu de mots une passion profonde, un sentiment puissant, le *goût de choisir*, et la puissance de ramasser : « Je ne connais pas d'ouvrage plus *tendu*, si l'on peut se servir de cette expression comme d'un éloge... pas un vers, un mot à retrancher... et cependant tout est simple, naturel... » Et précisément c'est là l'originalité de Pouchkine comparé à son maître Byron, qui, lui, « n'a jamais daigné faire un choix entre les idées qui se présentent à son imagination, n'en écarte aucune et souvent les jette

pêle-mêle.» — Ce qu'il aime dans Gogol, c'est le *Revizor*, les *Ames mortes*, c'est-à-dire l'acuïté singulière d'observation, et l'art de faire comme jaillir aux yeux le geste ou le mot caractéristique d'une passion, sans compter l'*humour* et le goût d'amère satire qui est au fond de Mérimée comme au fond du romancier petit-russien. Mais déjà devant *Tarass Boulba*, il hésite. Il y trouve du procédé, du « romanesque », une « intrigue triviale », c'est-à-dire *de l'imagination qui a déjà servi* : voilà justement ce qu'il ne peut pas souffrir. Si Tourguénef a une si forte prise sur nos âmes, c'est « qu'il a la faculté de condenser ses observations et de leur donner une forme précise ; » et encore est-ce qu'il ne se complaît pas trop « dans des descriptions, très vraies sans doute, mais qui pourraient être abrégées » (1) ?

Tels il aime les autres, tel il est lui-même. Il a l'imagination qui sait choisir. Il en faut autant pour éliminer la multitude des détails secondaires que pour en faire des pyramides. Qu'on étudie de près *Carmen*, et qu'on l'imagine écrite par tel romancier contemporain qui procède par l'accumulation de tous les menus faits contenus dans une situation : il y avait dans *Carmen* la matière de cinq volumes. L'imagination de Mérimée consiste, au contraire, à trouver le trait qui frappera l'esprit en ramassant en soi toute une situation, qui sera le *signe* éclatant et pittoresque de tout un ensemble d'idées : le *cierge à saint Roch* d'Arsène Guillot, l'anneau passé au doigt de la Vénus d'Ille, la tache de sang à la pantoufle de Charles IX. Voilà les traits qu'il faut trouver, et qui

(1) Sur la littérature russe, voir les deux livres excellents tous deux avec des mérites divers : *Les Grands Maîtres Russes*, par Ernest Dupuy (Lecène et Oudin, 1885) ; *Le Roman russe*, par M. Melchior de Vogüé (Plon et Nourrit, 1886).

permettent, une fois qu'on les a, d'écarter les autres

Mais il faut qu'ils vous viennent, c'est-à-dire qu'il faut être poète. Mérimée l'est, en cela, excellemment. Vous êtes jaloux, et il vous suffira d'être aussi observateur attentif pour nous faire une monographie exacte de votre passion. Ce que j'aime bien mieux, c'est que vous me montriez un homme amoureux qui apprend que ce vase étrusque sur la cheminée de Madame B*** lui a été donné par un ancien adorateur, et qui ne peut plus regarder ce bibelot sans pâlir, et qui devient amer, soupçonneux et insupportable toutes les fois que ses yeux le rencontrent. Il n'y a que les hommes d'imagination qui s'avisent de ces choses si simples : tels le *Cachet rouge*, la *Canne de jonc* d'Alfred de Vigny.

Cette imagination est soutenue dans Mérimée par un goût de vérité et de réalité que personne en France n'avait eu avant lui à ce point depuis le XVIIe siècle. Chose curieuse. Cet homme aime infiniment l'exotique et le merveilleux ; il ne semble presque jamais regarder autour de lui, comme font les *réalistes*, et toutes les fois qu'on parle d'art réaliste, on ne peut guère s'empêcher de songer à lui. On a raison. Il est vrai qu'il a surtout choisi les sujets exotiques. Cela tient aux raisons que j'ai données plus haut, et aussi, je crois, à des penchants de son caractère. Dans les sujets pris autour de soi, on *s'abandonne* facilement, ce qu'il redoute ; on est tout porté à se mettre insensiblement au nombre des acteurs, à jouer un personnage dans le roman, tout au moins à prendre parti, malgré soi. Le plus impassible, à l'en croire, et le plus soucieux « d'art impersonnel » de nos romanciers contemporains finit par laisser percer son horreur pour M. Homais et sa faiblesse pour Madame Bovary. Mérimée lui-même, moins impassible en théorie

et beaucoup plus en réalité, dans deux nouvelles contemporaines qu'il a écrites (*Double méprise, Vase Etrusque*), s'est bien un peu dépeint deux fois. Il n'aimait pas cela, et il se sentait plus à l'aise dans un sujet d'outremer ou d'outre-siècle. Là on peut n'être qu'un témoin qui passe, ne donner qu'une impression de voyage, dire : j'ai entendu raconter ceci, tout en m'occupant de retrouver le chant de bataille de Munda (*Carmen*), ou : « lisant les mémoires et pamphlets du XVIe siècle, j'ai fait un extrait que voici. (*Chronique du règne de Charles IX*). — Mais cette préférence ne concerne que *le choix des sujets*, et n'empêche point du tout de serrer d'aussi près la réalité dans le dessin des caractères. Personne n'y a mieux réussi que Mérimée.

Sa psychologie est d'une qualité rare. Elle ne vise pas à la profondeur (et le goût du réel se marque bien précisément à cela : il aurait peur, en s'efforçant à trop creuser, de mettre l'imagination au bout de l'observation, et d'écrire le roman du cœur); elle est exacte, fine, sûre, et comme à chaque instant contrôlée. Elle est composée de menus faits, très précis, en petit nombre, bien choisis, et qui concordent. Colomba doit être ce qu'elle est, parce qu'elle est une paysanne ayant l'imagination d'un poète et le sang d'une Corse ; parce qu'elle a vécu seule, ignorante, instinctive, dans un village, en face des fenêtres de l'assassin de son père. Et tour à tour elle sera la sauvage rusée qui fend l'oreille du cheval de son frère, la commère habile qui conduit le mariage de son frère avec une jeune fille romanesque, et l'Électre passionnée qui fait peser sur son frère l'obsession de la vengeance ; sans que des traits si divers paraissent autrement que tout naturels, tant le caractère a été tout d'abord nettement posé en ses

grandes lignes, et bien placé dans son milieu. Cela sans fracas, ni appareil pédantesque de lourdes explications, d'un art si discret et si insensible que bon nombre de lecteurs croient avoir affaire à un simple croquis, erreur qui, du reste, remplirait l'auteur d'une malicieuse joie.

Ce qui sort de tout cela, c'est la vie ; mais dire cela ne suffit point; car il y a bien des manières pour un personnage de roman d'être vivant; ce qui sort de tout cela, c'est ce qu'il admire tant chez les Russes : le caractère particulier, « *l'individualité* » des personnages, une sorte de vie minutieuse, mais, chez lui, arrêtée à point, avant le moment où la multiplicité des détails deviendrait dispersion. Art incroyablement savant, nourri et surveillé, absolument moderne par le goût du fait vrai et caractéristique, absolument classique par la mesure et le tact dans le choix.

C'est ce qui permet à Mérimée, à lui qui aime les histoires merveilleuses, de donner dans l'extraordinaire sans cesser d'être dans le vrai. Ce poète, qui était un matérialiste, a un merveilleux d'une espèce très particulière, un merveilleux qui n'est pas symbolique. Il a parfaitement compris qu'il est bien difficile au roman de n'être pas romanesque, de ne pas admettre l'extraordinaire, de se traîner éternellement sur la nudité plate du réel. Et, d'autre part, il aime ardemment et curieusement le vrai. Que faire? Il en est qui font une part au réel et une autre à l'imagination libre : mais c'est l'unité de l'œuvre d'art qui est perdue. Mérimée combine l'un et l'autre avec infiniment d'adresse. Il invente un merveilleux qui n'est qu'un prolongement du réel incomplètement expliqué, qui est le rêve qu'on pourrait faire, et où il nous invite, à propos de ce qu'il nous conte. Tout peut s'expliquer dans son histoire par

une coïncidence de faits vulgaires; et si vous êtes un esprit positif, vous pouvez être satisfait; mais précisément la vulgarité des faits dont le concours suffirait à l'explication vous incline à désirer et vous suggère une interprétation merveilleuse, dont il est ainsi l'instigateur sans en être responsable (*Vénus d'Ille*, *Lokis*).

Cette adresse demande dans le détail une sûreté de ressources bien rare, une sorte de clair-obscur très savant. Il y est passé maître : « Un matelot racontait qu'il avait vu le fantôme de son capitaine. Il sortait de la grande écoutille avec son chapeau à trois cornes. — A d'autres, dit un camarade : on voit bien souvent des fantômes, mais jamais en chapeaux à trois cornes (1). » — Dans les histoires merveilleuses de Mérimée jamais on ne trouve de ces chapeaux-là.

Dans celles de ses inventions qui sont simplement extraordinaires, cette combinaison délicate du réel et de l'imaginaire se retrouve, non moins habile. Le peintre anglais Thomas Lawrence lui avait dit un jour : « Choisir un trait dans la figure du modèle, le copier servilement ; on peut ensuite embellir tous les autres ; le portrait sera ressemblant (2). » C'est ce qu'il fait en littérature. *Chronique de Charles IX*, roman d'aventures, oui ; mais voyez les conversations de soldats au chapitre XX ; Mergy dans Paris la nuit de la Saint-Barthélemy, les propos des gens qu'il rencontre, le « *divertissement de cette nuit* » (chap. XXI) : c'est du Shakespeare. — Voyez dans *Colomba* la rencontre et l'entretien d'Orso avec les bandits ; c'est d'une vérité et d'une franchise de ton absolues. Par le voisinage de pareils traits la vérité se

(1) Article sur Pouchkine.
(2) Article sur Tourguénef.

répand sur tout le reste : d'un mot de Colomba bien naïf, presque vulgaire, qu'il vous est peut-être arrivé d'entendre : « Si tu épousais miss Névil, nous pourrions rebâtir la maison, » un caractère de réalité marque la figure, la fait proche de nous, connue de nous, lui donne la solidité nécessaire.

C'est là bien connaître les deux conditions contraires et essentielles du roman, qui ne peut intéresser que par la vérité, séduire que par l'extraordinaire, satisfaire pleinement que par le concert de ces deux parties. Ce qu'il faut pour ménager ce concert, c'est un artiste qui aime le vrai, et ce que le vrai transformé par quelqu'un qui le connaît bien pourrait devenir. Nous aimons à voir dans un roman ce que nous voyons dans le monde, où il n'y a que le réel, et tous les rêves qu'il nous inspire.

Ce qu'on peut trouver de plus contestable ou de moins heureux dans cette œuvre supérieure, c'est ce qui a passé du caractère de Mérimée dans son art. Ce pessimisme d'homme du monde et d'aristocrate que nous avons essayé de caractériser plus haut est un pessimisme qui ne s'attendrit pas, qui ne conduit point à la pitié comme un autre pourrait faire, et qui même ne la comporte pas. Son vrai nom est le pessimisme ironique. Il en résulte, soit dans le choix des sujets, soit dans la conduite des récits, soit dans le ton du narrateur, une sorte d'amertume et de froide raillerie, contenue, certes, par le bon goût, mais sensible, et qui n'est pas toujours agréable. Il aime trop, et trop souvent, de son allure tranquille, pousser les choses jusqu'au dernier terme de l'horrible, non par goût niais de l'horreur pour elle-même ; ce n'est ni un Soulié ni un Zola ; mais pour la satisfaction maligne de montrer à quelles extrémités de malheur la bêtise ou la fureur humaine entraîne les

hommes. Il y a dans tout le *Théâtre de Clara Gazul* une intention continue en ce sens, qui sent le système, et qui amène une certaine monotonie. Elle est poussée à une outrance presque ridicule dans la *Famille Carvajal*, dont je dirai ce qu'il a dit de je ne sais quel ouvrage : « la pièce me paraît bien ennuyeuse, quoique immorale. »

De même dans la *Jacquerie*, dans la *Chronique de Charles IX*, une sorte d'impartialité de mépris pour tous les personnages, à quelque secte ou faction qu'ils appartiennent, seigneur, homme du peuple, moine, prêtre catholique, pasteur protestant, bandit même, ce qui étonne de sa part, peut passer pour une haute qualité philosophique, mais fait obstacle à une certaine qualité littéraire qui est la variété (1).

On pourrait remarquer aussi que le goût de l'exotisme a conduit Mérimée à écrire un petit nombre de choses sans intérêt, quoique d'origine étrangère, comme les *Ames du Purgatoire*. Enfin son aversion pour tout ce qui est attendrissement, familiarité, abandon, fait que quelquefois, en vérité, il se contient trop. Pour ne pas tomber dans le ridicule de son temps, qui était l'éloquence, il tombe dans le défaut contraire, qui est un peu de sécheresse, le manque du développement nécessaire pour être bien entendu. La *Double Méprise* est un roman psychologique très fin, très délicat, qui demandait, pour avoir son plein effet, une étude plus creusée des deux caractères principaux. Il a voulu le traiter en nouvelle, réduisant au minimum l'enquête sur la complexion morale de ses deux personnages, nous la laissant à faire nous-mêmes,

(1) Voir principalement la fin de la *Chronique*, singulièrement vive et forte d'ailleurs.

parce que nous sommes bien assez habiles pour cela. C'est nous faire un peu trop d'honneur; et la preuve, c'est qu'un demi-siècle plus tard, en 1886, un jeune romancier, qui a de la lecture, reprend la *Double Méprise*, met un peu de pessimisme enfantin au commencement, un peu d'attendrissement à la fin, et écrit un roman qui n'est pas tout à fait une contrefaçon, et qui ne laisse pas d'être lisible. C'est une qualité, tout compte fait, de ne pas ressembler à Balzac; et cependant, si, le plus souvent, Balzac inspire le désir de lire Mérimée, quelquefois Mérimée donne l'envie d'ouvrir la *Comédie humaine*.

III

L'ÉCRIVAIN.

Mérimée est homme du monde en son style comme en toutes choses, et plus encore qu'en tout autre chose. La distinction de l'homme correct consiste à ne se distinguer de personne, ni par l'habit, ni par la tenue, ni par le son de voix, ni par un tour particulier dans la manière de dire. Il serait désolé si quelqu'un, introduit un jour dans son cercle, remarquait qu'il « parle bien. » De même, s'il fait un livre, il ne faut pas qu'un feuilletoniste tombe en arrêt devant une page et déclare que « c'est bien écrit. » Il faut parler et écrire de telle sorte que personne ne s'avise, du moins tout d'abord, qu'on parle ou qu'on écrit autrement qu'un autre. Un Arnauld, je ne sais lequel, ayant publié un petit ouvrage, on en

fit compliment au grand Arnauld : « Où donc Monsieur votre neveu a-t-il appris à écrire ainsi ? » Le grand Arnauld goûta peu le compliment : « Il écrit, répondit-il, comme on parle dans sa famille. » Mérimée a toujours voulu donner cette idée qu'il écrit sans songer à écrire, sans chercher aucun effet, sans faire œuvre d'art, comme on écrit une lettre.

Il a si peu de manière, qu'on dirait qu'il n'a pas de style. C'est ce qu'il faut : le meilleur style pour lui est celui dont on ne s'aperçoit pas. C'est du moins, assurément, le plus difficile à atteindre. Cet art qui déguise l'art demande une clarté absolue, une propriété infaillible d'expression, un tour constamment aisé et constamment varié, une précision sans raideur et une concision facile, qui ne se démentent et qui ne se trahissent jamais. Mérimée a eu ces qualités au plus haut degré.

Au fond il n'y a rien de plus travaillé que ce genre de style : l'art de choix, d'adaptation juste, de réduction à l'expression la plus simple et la plus courte, y est infini. Ce dont il permet de se passer, c'est l'*harmonie expressive* et le *pittoresque dans les mots*. Pour les écrivains de cette école, ces mérites sont des affectations. Il doit suffire de n'être pas cacophonique, et de dessiner juste. Ainsi fait Mérimée. Aucune recherche de mélodie de style, et comme il en faut bien dans les vers, il n'aime pas les vers (1). Aucun souci d'expression éclatante, de ciselure, de joaillerie littéraire : c'est aux faits, c'est aux gestes et paroles des personnages d'être pittoresques. Il envie la langue russe de ce qu'elle peut être si

(1) *Article sur Cervantès.* Il y prend à son compte et affirme fortement la théorie qu'il rapporte comme étant de Stendhal dans l'article sur Stendhal.

concise, si serrée de près à l'idée, à ce point qu'il faut le latin pour la bien traduire.

C'est ce goût et ce talent si rares, surtout en son temps, qui lui ont permis de nous donner ces contes si limpides, si rapides et si pleins, qu'on lit en une heure, qu'on relit en une journée, et qui remplissent la mémoire et occupent la réflexion pour toujours; et si unis cependant que rien ne s'en détache, n'attire impérieusement l'attention, ne sollicite l'extrait. On ne fait point de citations de Mérimée. Il prendrait cela pour un grand éloge, et il n'est pas sûr qu'il n'eût pas raison.

IV

Mérimée a eu la récompense qu'il eût souhaitée. Il a été goûté discrètement et intimement par les délicats. Il n'a pas été ballotté brutalement dans le tumulte des discussions d'école. Il n'a été ni attaqué par personne, ni loué à grands cris et admiré à grands renforts d'adjectifs, ce qui eût été pour lui une inexprimable douleur. Sa gloire est de bon aloi, comme son caractère, son esprit et son style. Elle n'a été ni surfaite, ni rabaissée; elle n'a eu ni essor brusque, ni chute, ni éclipse. Il est entré dans la postérité comme on entre dans un salon, sans discussion et sans fracas, reçu avec le plus grand plaisir sans vaine effusion, et s'y est installé commodément à une bonne place dont on ne l'écartera jamais. C'est qu'aussi bien, non seulement il nous fait honneur, mais il est de la famille, essentiellement Français, avec toutes les qualités de netteté, de clarté, de justesse et finesse d'esprit, de force bien gouvernée et de mesure, qui sont la marque des meilleurs d'entre nous; avec

un grain de saveur étrangère, fantaisie espagnole et humour britannique, qui n'est point non plus pour nous déplaire. Nous aimons les Français qui, sans perdre leur fond parisien, ont voyagé, et s'en souviennent. — Il est certain qu'un peu de puissance lui a manqué, qu'il n'a point créé de types immortels comme un Shakespeare ou un Molière ; mais il a si bien su ne pas l'essayer, rester toujours, avec une sûreté d'art extraordinaire, juste dans les limites de son génie, et même, ce qui est de très bon goût, un peu en deçà ! Doué de tous les talents du grand romancier, il a si bien borné ses prétentions à n'être que le premier des *novellistes* français ! On ne lui disputera point ce titre. On regrettera parfois qu'il n'ait pas voulu pousser plus loin son ambition : et ce regret même ne lui déplairait point, flatterait la légère coquetterie d'artiste mondain qui était en lui.

MICHELET [1]

L'impression générale qu'on rapporte d'un long commerce avec Michelet a quelque chose de trouble et d'incertain. C'est qu'en effet il y a plusieurs hommes dans Michelet, comme dans chaque homme, du reste ; mais il y en a un peu plus chez lui que chez un autre. Il faut s'appliquer à les distinguer pour essayer de le bien comprendre et de le juger sainement. Il y a d'abord, et c'est ce qui frappe tous les yeux, l'homme de travail, l'infatigable curieux de choses si diverses, le déchiffreur de manuscrits et d'archives, le prodigieux liseur, l'homme le plus informé, le plus érudit de notre siècle, et en même temps le plus fécond, le plus intarissable, toujours répandu en mille écritures, les yeux sur le livre, la plume sur le papier, la pensée partout courant ensemble, d'une ardeur toujours plus vive. Ceci est le premier re-

(1) Né à Paris le 21 août 1798, fils d'imprimeur, apprenti imprimeur, très malheureux dans son enfance ; fait pourtant ses études avec des succès éclatants ; est professeur libre, puis à l'Ecole normale, puis au Collège de France. *Principes de la philosophie de l'histoire* (1831), *Précis de l'histoire moderne* (1833), *Origines du Droit* (1837), *Histoire de France* (toute sa vie, de 1837 à 1867), *Le Peuple* (1847), *Histoire de la Révolution* (1847-1853) — forcé d'abandonner sa chaire

gard. Michelet n'est pas simplement un laborieux, un de ces hommes qui travaillent pour travailler. Et ce n'est pas non plus un savant proprement dit, un homme qui travaille poussé par l'impérieux besoin d'une certitude et que tourmente la soif de la vérité. La vérité n'a pas été son idole : il en a eu d'autres, et ce sont elles qu'il faut chercher pour le bien saisir en sa nature intime.

I

SA SENSIBI LITÉ.

Il a été surtout un homme de sentiments vifs et infiniment tendres, un homme de sympathie, de pitié, d'amour profond et inquiet. Très refoulé et meurtri dans son enfance malheureuse et précaire, il ne pouvait être que très haineux ou très attendri, nullement banal de cœur. Le fond était bon, il fut aimant; il fut presque tout amour, d'une sensibilité qui aimait à se répandre, à s'épancher, qui cherchait des objets, et qui en créait presque pour en trouver. Virgile, dit-il, lui a donné le don des larmes. Il l'a bien plus que Virgile, et bien plus aussi la tendresse vraie, le besoin d'aimer. Il faut remonter

en 1852 — *L'Oiseau* (18[illegible]6), *L'Insecte* (1857), *La Mer* (1861), *La Sorcière* (1862), *La Montagne* (1868). Trois volumes d'une *Histoire du XIXe siècle* (posthumes). — Mort le 9 février 1874 à Hyères. Il était de l'Institut (Académie des sciences morales). Il n'a jamais désiré être de l'Académie française : « Je suis de l'Institut, cela suffit, » disait-il en recommandant pour l'Académie française la candidature de son ami Edgar Quinet.

plus haut que la vieille Rome pour trouver qui lui ressemble en cela. On dirait plutôt un Indien primitif (1), un rédacteur du *Ramayana*, tout plein, non seulement du sentiment de la vie universelle, mais d'une pitié, plus encore, d'une affection fraternelle pour toute créature, surtout pour les plus humbles, les plus déshérités et les plus faibles, ce qui est la marque même d'un cœur aimant.

La femme, l'enfant, le pauvre, le peuple, l'exilé, le proscrit ; plus bas, l'animal, cette âme obscure et empêchée qui semble réclamer un droit, qu'on lui mesure, à la pensée et au sentiment (2) ; plus bas encore, ou plus loin de nous, l'arbre, la plante, l'élément même, qui semble aveugle et monstrueux, la mer, le glacier (3), ces terreurs de l'homme, nos auxiliaires pourtant et nos grands nourriciers, qui nous font et refont incessamment la vie éternelle, entretenant nos corps et nos âmes, et, qui sait ? âmes eux-mêmes peut-être ; ce primitif égaré dans nos âges, aiguisé du reste de toute la science et toute la pénétration de pensée contemporaines, contemple, admire, embrasse tout cela, poursuit tout cela d'une sympathie toujours allumée et renaissante.

L'un de ces objets le mène à l'autre. C'est dans le livre du *Peuple* qu'est le premier germe du livre de l'*Oiseau* (4), et à l'inverse, dans le pauvre pic de nos forêts, robuste ouvrier qui fend les chênes, il admire, aime et plaint « *le travailleur calomnié et persécuté.* » Il lui faut des êtres à plaindre, à chérir et à consoler. Il en créera

(1) V. la *Bible de l'humanité*, I, II, III.
(2) *L'Oiseau*, *l'Insecte*.
(3) *La Mer*, *la Montagne*.
(4) *Le Peuple* (fin du chapitre III).

s'il en manque. Il n'y en a pas assez dans la nature ; il en cherche dans le passé, dans la cendre des tombes, dans la poudre des archives. Ces livres, ces papiers, ces pièces historiques qu'il a tant maniés, s'il les a aimés, c'est que pour lui il en sortait des voix et des plaintes. Ne vous y trompez pas, c'étaient des âmes, et des âmes malheureuses, qui du fond du passé lui disaient : Nous avons peiné, pâti; nous avons été manants, corvéables, serfs, brûlés comme sorciers, pendus comme misérables, fais-nous revivre. — Et il en a été touché, et l'histoire a été pour lui « *une résurrection* » (1).

Son haut spiritualisme, invincible, vient de là. Pour qui aime, la mort n'existe pas. L'idée de l'immortalité est née sur une tombe. Elle n'est autre chose que l'amour par delà la mort. Michelet croit à l'âme plus qu'à Dieu, encore que profondément déiste. Les théories philosophiques modernes lui étaient pénibles. Quand on lui parlait de Darwin, il disait : « Ah ! qu'on me rende mon *moi !* » qu'on me rende mon âme, et l'âme aussi des autres, tous ces cœurs du présent, du passé, de l'avenir que j'aime, que je veux pouvoir aimer. Il ne veut pas qu'on croie que l'histoire est le jeu naturel et fatal de forces aveugles. Comme il croit à l'âme, il croit à la volonté. Une force libre, homme, héros, femme inspirée, homme de génie, se dresse tout à coup, pense, parle : le cours des temps est changé, l'histoire dévie : « Une âme pèse infiniment plus qu'un royaume, un empire, parfois plus que le genre humain » (2).

Mais surtout c'est aux âmes humbles qu'il croit, comme un homme chez qui la foi se fonde sur l'amour,

(1) *Préface générale de l'Histoire de France.*
(2) *Histoire de France*, IX, *Préface.*

et l'amour sur la pitié. Les souffrants et les frêles non seulement ont sa piété, mais sa confiance et l'abandon de son cœur ; d'un transport de foi il communie avec eux : « Au tome troisième [de son Histoire] je n'étais pas en garde, quand la figure de *Jacques* dressé sur son sillon me barra le chemin, figure monstrueuse et terrible... *Grand Dieu! c'est là mon père?* l'homme du moyen âge?... Oui, voilà mille ans de douleurs! Ces douleurs, à l'instant je les sentis qui remontaient en moi du fond des temps... *C'était lui, c'était moi* qui avions souffert tout cela (1)... » Voilà ceux qu'il aime particulièrement, au milieu de son amour universel ; et parce qu'il les aime, voilà ceux qui sont vraiment grands, bons, justes, et qui ont raison, toujours raison.

Voilà ceux dont il écrit le poème avec amour, dont il décrit la vie comme une pure et charmante idylle (le ménage d'ouvriers au XIXe siècle dans le *Peuple*) ; voilà ceux qu'il croit plus clairvoyants et intelligents que les habiles, faisant de la *simplicité* je ne sais quelle surnaturelle lumière et seconde vue (2).

Enfant malheureux et triste, jeune homme laborieux et concentré, solitaire toujours, du fond de son cabinet ou de sa bibliothèque, son âme aimante et naïve, aussi peu avertie et *prévenue* que possible, débordait sur ce monde qu'elle ignorait, l'aimait de toute la bonté qui était en elle, et pour l'aimer mieux, le faisait bon. Nous aimons les êtres, et même les choses, pour toutes les qualités que nous leur prêtons.

(1) *Histoire de France*, Préface générale.
(2) *Le Peuple*, VII.

II

SES GOUTS D'ARTISTE.

Il entre déjà beaucoup d'imagination dans ce genre de sensibilité. Le mystique est un homme qui aime d'autant plus qu'il aime à travers son rêve, et son rêve même. L'imagination de Michelet est un prisme dont sa sensibilité recherche et chérit le prestige. Son premier maître d'histoire a été Vico, grand généralisateur, qui voyait l'histoire comme un merveilleux poème épique, avec une *composition* symétrique et une progression régulière, qu'il y mettait. Lui-même l'a toujours vue ainsi, conçue sur un plan, et selon un beau dessin artistique. Ce n'est peut-être pas toujours le même, mais il en voit toujours un. Il faut que les événements aient au moins l'air d'être des pensées, et qu'ils concourent à la réalisation d'une idée suprême. Il faut que l'histoire aboutisse, et non seulement qu'elle aboutisse, mais qu'elle conclue.

Sa foi et son goût d'artiste travaillent ici de concert. Comme Bossuet voulait que toute l'histoire prouvât Dieu et s'y ramenât, et parce qu'il le croyait, et parce qu'ainsi regardée l'histoire a une admirable unité ; Michelet de même veut que l'histoire prophétise la démocratie, l'annonce et l'amène, tant parce qu'il est démocrate, que parce que l'histoire, ainsi vue, ressemble à un douloureux et magnifique exode. Comme il est le plus candide et le meilleur des hommes, il ne cache point son jeu sur ce point. Abandonnant brusquement son histoire après

Louis XI, il se met à écrire *la Révolution*, sous ce prétexte « *qu'il ne comprendra pas les siècles monarchiques si d'abord, avant tout, il n'établit en lui l'âme et la foi du Peuple* » (1). Cela veut dire qu'il étudie *la Révolution* pour l'y subordonner ensuite toute l'histoire des temps modernes, et ne tenir compte que de ce qui la justifie. Idée de sectaire, et plus encore idée de poète. Au poète la vérité ne suffit point; elle est trop particulière. Il lui faut la grande pensée générale, l'âme de l'œuvre, autour de quoi tout se ramasse comme un organisme. Virgile a besoin de montrer toute l'histoire romaine, d'Enée à Caton, aboutissant au trône d'Auguste comme à sa fin : les faits s'y prêteront du mieux qu'il leur sera possible.

Il voit l'histoire comme un poète, il voit la nature comme un peintre idéaliste, ou plutôt comme un peintre symbolique. Le ciel est un esprit, l'air est une âme, le soleil un Dieu. Une matinée est une fête religieuse : « ... *Un bleuâtre indéfinissable (que l'aube rosée respectait, n'osait teinter), un éther sacré, un esprit faisait toute nature esprit... On était dans la nuit divine... Viens, soleil! on t'adore d'avance... Il va poindre. Attendons, dans l'espoir, le recueillement* » (2).

La grande poésie symbolique, si enchanteresse, dans tout être démêlant une âme, à toute âme mêlant un corps souple et fuyant qui à demi la voile, à demi la révèle; supprimant les classifications sèches de la science et les lourdeurs rudes du réel; des corps, des esprits, des éléments, des sentiments, des pensées, des chairs et des âmes formant des êtres fabuleux et charmants qui planent, ondulent et se transforment éternellement dans le

(1) *Histoire de France*, Préface générale.
(2) *La Sorcière*, Épilogue.

domaine de l'indéfini : ce rêve de la pensée était au fond de sa nature aimante, solitaire et repliée.

Vers 1837 (*Origine du Droit — Préface du IVe volume de l'Histoire*), le goût du symbolisme éclate en lui, s'empare de son esprit, et désormais ne le quitte plus. Il le conduit à vouloir saisir dans l'histoire non seulement des âmes toujours vivantes, et qu'il ravive, mais des âmes collectives, les rêves persistants des races, la pensée héréditaire des générations. Et c'est là qu'il excelle, dans l'intelligence des religions et des mythes (*Bible de l'humanité*, *Sorcière*, *Peuple*, *Légendes du Nord*) ; c'est là qu'éclatent, à travers bien des erreurs, ici presque indifférentes, son intuition agile et souple, sa profondeur, son sens naturel et comme son génie du mystère. C'est qu'il est, pour comprendre les mythes, comme ceux qui les font : il a cette intelligence toujours mêlée d'imagination qui crée à mesure qu'elle comprend, et ne comprend presque qu'à la condition d'imaginer; admirable pour voir les choses, mais les voyant mieux dès qu'il y a ajouté.

S'il revient à l'histoire pure, ses goûts d'artiste se font jour sous une nouvelle forme. Il n'abandonne pas ses textes, ses archives, ses manuscrits; mais le voilà curieux d'estampes, de dessins, surtout de portraits. Devant une figure peinte, il rêve, médite, reconstruit, évoque. Il la déforme et la transforme, comme ailleurs il faisait une superstition ou une mythologie. Il y voit mille choses, en ajoute mille. Ce trait c'est la cruauté, ce pli la sensualité, cette courbe l'orgueil ; et, derrière cette tête transfigurée et grossie, un siècle se dessine, les foules grouillent, les champs de bataille se creusent, les échafauds se dressent, les bûchers s'allument, que domine cette figure désormais vivante, plus que vivante,

symbole d'un âge, génie salutaire ou malfaisant de tout un monde.

Pour tout dire, il est un poète, c'est-à-dire un transformateur que la réalité attire, attache, mais ne retient pas, et ne contient pas. Dans son désir d'aimer, il fait le monde meilleur qu'il n'est pour l'aimer mieux, et dans son désir de voir de grandes choses, il agrandit ce qu'il touche pour donner à son imagination une plus grande fête ; poussant la pitié et l'amour jusqu'à un épanchement et un ravissement mystique, la contemplation passionnée des âges jusqu'à une sorte de vision.

III

SES LIMITES, SES PETITESSES, ESPRIT DE SON TEMPS.

On est, de complexion, un Indien, un Grec, quelquefois un Israélite; mais cela n'empêche point qu'on n'ait sa patrie dans l'espace et dans le temps et qu'on n'habite quelque part. Michelet était un Français, petit bourgeois fils d'ouvrier, qui avait eu trente ans en 1830. Ces particularités ont une faible influence sur les esprits très vigoureux. Mais Michelet était plus et moins qu'un grand esprit. C'était une organisation très sensible, très ardente, recevant très aisément les impressions du dehors, et les exaspérant. Il a été autant que personne, avec tout son génie et son grand cœur, l'homme de son temps et de sa classe.

A cet homme d'une sensibilité si fine, une certaine finesse d'esprit manque, et une certaine délicatesse de

discernement. — Bien peuple en cela, il n'avait à aucun degré le sentiment du ridicule. Tel livre de lui, qui, écrit par un vieillard, prêtait à la raillerie, fit le bonheur des mauvais plaisants ; il redoubla, en publia un autre sur les mêmes sujets, avec aggravation, en toute candeur. — Il n'était pas spirituel. Il est rare qu'on s'en aperçoive, parce qu'il est toujours sur le ton lyrique, qui comporte le manque d'esprit. Quand il s'avise, cependant, de railler, sa plaisanterie est lourde et grosse. Voyez son ironie sur les prêtres mariés du xe siècle (*Histoire*, II, 4, 2), sa manière gauche d'esquisser le portrait des *obscuri viri* mis en scène par Ulrich de Hutten (X, 2). Il n'avait pas cette circonspection des esprits très affinés, et cette sorte de flair intérieur, très subtil, qui les prévient de l'approche, ou seulement du voisinage d'une sottise.

Il n'était donc pas suffisamment défendu contre ces préjugés que chaque époque apporte avec elle, qui circulent dans l'air que nous respirons, et qu'un scolastique appellerait *idola temporis*. Il les a embrassés de tout cœur. Il en est resté le représentant le plus glorieux. Horreur des rois, prêtrophobie, effroi des jésuites, haine de l'Angleterre, culte de l'Allemagne, principe des nationalités, croyance en l'infaillibilité du peuple, c'étaient les principaux articles du *credo* d'un « bourgeois libéral » de 1840. On les trouve tous, éloquemment exposés et défendus, dans ses différents ouvrages. C'était l'esprit de son temps. Il a contribué à en prolonger l'influence, et c'étaient encore les idées générales qui circulaient dans les cours des professeurs d'histoire jusqu'en 1870.

Il les a enseignées avec une profonde conviction, et sans que le souci vulgaire d'une popularité facile contribuât aucunement à l'y faire croire. Il n'était que trop porté à voir autour de lui d'affreux complots de gens très

méchants contre les idées qui lui étaient chères. L'histoire de la *conspiration des architectes* est instructive à cet égard. Vers 1840, les architectes, de connivence avec le clergé et avec le gouvernement, ont circonvenu les hommes de lettres qui avaient dit du bien de l'architecture gothique (Hugo, Michelet lui-même), flattant leur « manie », exploitant leurs goûts artistiques au profit du clergé. Ils ont réussi. Ils ont créé un courant, une « maladie », le goût de l'art ogival, qui a donné au clergé des trésors incalculables. Mais les hommes de lettres ont profité de cette leçon, et ont depuis lors détesté l'ogive autant qu'ils l'avaient adorée. Ce ne sont pas gens qu'on trompe deux fois (1).

Voilà comme les idées et passions de son temps troublent Michelet dans ses vues d'artiste et d'historien. Lui qu'on trouve si perspicace dans ses considérations historiques, on s'étonne, quand il parle des choses contemporaines, de le trouver très peu clairvoyant. (Voyez comme il parle, en 1846, de la décadence de l'Allemagne ; ce qu'il dit de l'Angleterre et de la Russie, ces « deux géants faibles et bouffis qui font illusion ») (2). C'est qu'il n'a pas une pleine vigueur d'esprit pour s'élever, quand il s'agit de son temps, au-dessus des idées courantes de son monde et de son parti. Il ne faut pas dire : voilà un homme qui est un grand historien, qui sait toute l'histoire, et de près, depuis les Romains jusqu'à 1846, et tout ce savoir aboutit au livre du *Peuple*, déclamation si vide d'idées ; il faut dire : voilà un homme qui oublie toute son histoire dès qu'il s'agit de politique, ce qui est la chose la moins raisonnable et la plus commune du monde.

(1) *Histoire de France*, IX, Introduction à la *Renaissance*, X.
(2) *Le Peuple*, Introduction, et II, 3.

Et, de fait, en pareilles matières, Michelet ne se distingue plus du tout des hommes beaucoup moins savants et beaucoup moins distingués que lui qui l'entourent. Ces philosophes politiques, qui ont eu leur moment d'éclat et leur triomphe en 1848, si différents du reste d'humeur, de tendances et de talent, ont un point commun : le manque d'esprit critique, un certain éloignement pour l'examen patient et la discussion circonspecte des faits. L'œil fixé sur un idéal, qui est fait du reste d'idées très rudimentaires, l'âme échauffée d'une passion qui est pour eux une foi, sortes d'apôtres de « l'esprit nouveau », comme ils disaient, qu'ils s'appellent Lamennais, Buchez, Pierre Leroux, Quinet, ou Jean Reynaud, ils voient mal le monde qui les entoure, le traversant comme éblouis de leur vision intérieure.

Avec son esprit très naturellement mystique, Michelet fut un des leurs, malgré son grand goût, et toujours persistant, pour le document et le renseignement historique. Cela nous serait indifférent, et même ne nous regarderait pas, car ce n'est point de la politique de Michelet qu'il peut être ici question, si, de sa politique retournant à l'histoire, Michelet n'y eût rapporté ses préoccupations du forum, des passions qui altèrent sa vue, un esprit rétréci par les petitesses de l'homme de parti. S'il oublie toute son histoire quand il fait de la politique, il n'oublie rien de sa politique quand il fait de l'histoire, ce qui va expliquer des lacunes, des étrangetés, des contradictions. Il n'est que de tout voir, et il ne faut rien dissimuler. Il y a eu dans Michelet un homme de cœur profond et tendre, un poète d'imagination puissante et exquise, et, aussi, un garde national des *trois glorieuses.*

IV

L'HISTORIEN. — QUALITÉS, DÉFAUTS.

De tout cela s'est formé un esprit bien particulier : très large, visant au grand et y atteignant sans peine, tout à coup mesquin et puéril, grand penseur par intuition, et soudain d'une infirmité de raisonnement et de logique qui étonne ; candide comme un poète et sophiste comme un sectaire ; ayant des *vues* admirables et des partis pris merveilleux de ne point voir ; agrandissant tout à coup l'histoire jusqu'à en faire comme un merveilleux poème de l'humanité, la réduisant soudain aux proportions d'un pamphlet d'antichambre ; presque toujours dans les extrêmes, très souvent dans celui de l'éloquence, de la poésie, des passions nobles, de la haute intelligence, quelquefois dans tous les excès contraires ; séduisant, je crois qu'on peut dire toujours, et absolument incapable d'ennuyer, parce que sa sensibilité nerveuse et son imagination flambante ne le quittent jamais ; décevant bien des fois par ses brusques disparates et ses contradictions imprévues ; ravissant presque toujours l'admiration, imposant très rarement ce sentiment que l'historien est dans l'obligation de mériter, la confiance.

Il court, pour ainsi dire, une aventure, en écrivant l'histoire. Comme il ne sait pas s'élever à cette sérénité d'intelligence qui comprend tout, et comme il ne comprend bien que ce qu'il aime, si l'histoire tombe juste

avec lui, s'accommode à ses goûts d'artiste, à son tempérament de mystique, à ses passions d'homme du peuple, elle en aura le bénéfice : il la peindra en maître. Qu'une âme tendre et douce, un peu féminine, douée du « don des larmes, » apparaisse, il en donnera une idée ravissante, en fera passer en nos âmes, y ajoutant encore, tout le charme (son chapitre sur l'*Imitation de Jésus-Christ*, son *Saint Louis*) ; qu'une immense iniquité s'accomplisse, qu'un peuple soit broyé par des forces aveugles, souffre pour sa croyance et ses idées, pourvu qu'il ne soit pas catholique, car il ne faut pas trop demander, le tableau sera d'une puissance, et l'émotion d'une grandeur incomparables. (*Albigeois, Vaudois.*)

Et s'il se trouve en présence d'une âme de femme, émue de la « grand pitié qui est au royaume de France, » sensible et héroïque, bonne et pure, et en même temps ayant en elle l'esprit, le tempérament populaire, on peut compter alors que, tout entier touché, il se donnera tout entier, sera un grand historien, un grand artiste, un grand écrivain (*Jeanne D'arc*). Remarquez même qu'alors, en un sujet qui prêtait aux effusions mystiques, pour être à la hauteur du héros il sentira le besoin d'être simple, très lucide, n'insistera point sur les parties d'illuminée qui sont en la bonne Lorraine, démêlera au contraire (admirablement) ce qu'elle a de bon sens français, de netteté, d'esprit avisé et juste, tracera enfin un portrait sobre, vigoureux et grand, le plus beau qui soit parti de sa main.

Il a été aussi, en histoire, tantôt bien, tantôt mal servi par une certaine curiosité des choses physiologiques, goût très vif et très persistant chez lui, qui était une forme de son amour passionné de la vie. Ces héros, ces soldats, ces prêtres, ces foules aussi, surtout ces

foules, obscures et toujours perdues dans une ombre mystérieuse, ce ne sont pas des noms et des nombres; ce sont des hommes. Pour bien comprendre le sens de leurs mouvements et de leurs actes, établir entre leurs actions un autre lien que celui de ces formules historiques trouvées après coup pour caractériser un siècle, et qui n'ont, à tout prendre, que la valeur du *memento*, il faudrait connaître leur complexion, leur nourriture, l'état de leur sang et de leurs nerfs. Rien de plus hasardeux, il est bien vrai; mais enfin rien de plus juste cependant, et des essais dans ce sens sont au moins une très bonne indication de méthode historique pour ceux qui pourront être mieux informés. Même chez lui cette curiosité n'a pas été vaine. Le tempérament des différents peuples, de races diverses, par exemple, qui se partagent le sol français semble bien observé par lui, n'est pas trop contredit par les études plus modernes d'ethnologie; et ces études mêmes, c'est lui qui leur a ouvert le champ, montré, d'un pas mal assuré encore, le chemin à prendre. Plus tard ce goût l'a conduit à des observations aventureuses, hâtives, mal contrôlées, parfois enfantines, et dont il tirait des inductions un peu extraordinaires; mais il en reste quelques résultats satisfaisants, des vues nouvelles au moins, et surtout une nouvelle manière de regarder.

Où l'artiste se retrouve, et met Michelet hors de pair, c'est dans les tableaux d'ensemble, et sa manière de composer. Il est peintre au fond de l'âme. Le *Tableau de la France* (*deuxième volume*, après les Carlovingiens) est une œuvre de science et d'art absolument originale, modèle de tous les historiens et géographes. De même le monde sous Charlemagne, la France devant les *Normands*, la France au temps de Charles VI (le monde fou).

Ces morceaux sont d'une vigueur de relief, et d'un talent (très secret, très dissimulé, instinctif plutôt) de composition et d'ordonnance, qui donnent une sensation bien rare de netteté, de largeur et de plénitude.

Son *Histoire de France*, en son ensemble, est mal composée, et comme mal en équilibre, nous verrons assez pourquoi. Mais certains fragments de cette histoire (*les Templiers*, *Louis XI et Charles le Téméraire*) et certains livres demi-historiques (*la Bible, la Sorcière*) sont menés d'une main ferme, disons mieux, d'une passion d'artiste qui court à son but, comme des poëmes. Voyez surtout ce *poëme de Satan* dans la *Sorcière* (1) : ce petit Satan du commencement, gnôme, lutin, ou fadet, grêle, souple et charmant, de voix douce et câline, séduisant tentateur; grandissant peu à peu, devenant féroce et terrible, roi du sabbat et de la lande sinistre, jusqu'à cette grande aurore de la Renaissance qui le dissipe. C'est un poëme mythique, d'un développement magnifique, d'un charme, d'un philtre troublant et exquis.

Les défauts qu'entraîne une complexion comme celle de Michelet sont bien faciles à prévoir. Tantôt il donnera trop à l'imagination, se laissera aller au rêve; tantôt sa sensibilité, devenue passion ardente ou irritée, troublera sa vue, lui dérobera une partie de la vérité, ne lui laissera voir que ce qu'il veut voir; tantôt, se rencontrant et se combattant en lui, ses goûts d'artiste et ses passions de sectaire le jetteront en un trouble, une confusion, un chaos de sentiments et d'idées contradictoires où il restera comme aveuglé et enseveli.

(1) A ne la lire que jusqu'au chap. 5 du livre II. La fin est insupportable. L'*Histoire du Merveilleux* de Figuier vaut mieux.

De brusques saillies de poésie symbolique l'emportent tout à coup à cent lieues de la vérité, ou tout au moins du vraisemblable. Il met un mythe où, selon toute apparence, il n'y en a pas. Il voudrait bien que Jésus ne fût pas un personnage historique, mais un symbole, un « mirage », l'âme de Marie, vue par elle en dehors d'elle, et par elle admirée, crainte, adorée en extase. Voyez donc les choses comme cela, M. Renan, c'est le fin du fin ; ce sera bien plus poétique (1). Il ne suffit pas que le *Cygne et Léda*, de Léonard, soit une œuvre d'art exquise ; il faut qu'il contienne la pensée du monde, annonce la conception naturaliste des modernes et symbolise le Darwinisme. Voyez : Léda est animale, et le cygne a quelque chose d'humain. « Universelle parenté de la nature. Vinci a vu le fond de la question scientifique. C'est le prédécesseur direct de Lamarque, Geoffroy Saint-Hilaire, Oken, etc. (2) »

Ailleurs ce n'est pas l'imagination de l'artiste, c'est l'imagination de l'homme de combat qui emporte l'historien loin des terrains solides. La thèse l'échauffe et l'entraîne, ne lui permet pas d'apercevoir ce qui la contrarie. *Il faut* que la Grèce soit tout entière lumière, liberté, sourire héroïque. — Cependant j'y vois une ombre, une chaîne, une douleur, l'esclavage. — Non, ne le voyez pas ; l'esclave grec n'est presque pas esclave, si peu qu'il ne s'en aperçoit pas. Y a-t-il eu des esclaves grecs? Peut-il y avoir des esclaves en un pays polythéiste? Il doit n'y en avoir pas eu (3). — *Il faut* que la famille n'existe que dans les pays protestants. Donc il méconnaîtra, niera l'in-

(1) *Bible de l'humanité*, II, 8.
(2) *Histoire de France*, IX, 17.
(3) *Bible*, I, 3, 4.

timité si jalouse du foyer français, le moins ouvert, le plus concentré et pieusement égoïste, d'une trop forte attache même, et retenant trop l'enfant, qu'ailleurs on envoie au bout du monde à quinze ans, retenant trop la jeune fille, qui ailleurs va se promener seule. Ces choses sont évidentes, frappent les yeux de tous les étrangers. Mais non: point de famille là où Luther n'a point passé. « Foyer français, foyer équivoque et suspendu en l'air (1). »

Il ne serait pas mauvais que Néron passât pour un disciple de saint Paul. — Cela a dû être. L'*épître aux Romains* « a pu » être un peu dictée par Eraste, et cet Eraste « a pu être » un *procurator* de Néron, et toute cette affaire de l'*épître* une manœuvre entre Narcisse, Eraste, Néron et Paul pour substituer la loi de servitude à la loi de justice. Il n'y a pas une ombre de preuve de tout cela, et au premier abord Néron chrétien, cela paraît invraisemblable; mais avec un peu de volonté on voit bien que tout cela *aurait pu être* (2).

Il faut que Mirabeau ait été pur, que Danton ait été étranger aux massacres de septembre, que ces massacres mêmes n'aient pas été faits par le peuple, qui est toujours générosité, et qu'ils se soient faits à peu près tout seuls : les choses s'arrangeront ainsi sous la plume de l'historien. En revanche, les rois ne sont pas encore assez noirs de toutes les fautes qu'ils ont commises. Il faut que Louis XV ne soit pas seulement ce qu'il a été, mais plus monstrueux que le symbole même du crime. Il l'a été. Pire que Néron, pire qu'Héliogabale. — C'est intéressant cela. Où sont les textes? — Dans de Luynes — De Luynes

(1) *Histoire de France*, x, 6.
(2) *Bible*, II, 8.

ouvert, il n'y a rien de pareil, même d'approchant. Michelet l'a vu pourtant. C'est que vous ne voyez pas avec ses yeux (1).

Il trahit lui-même ces écarts où son imagination le jette par les contradictions continuelles où il tombe. Une thèse contrarie l'autre, et voilà qu'elles amènent à des conclusions qui s'opposent. Jeanne Darc c'est le peuple, la pensée populaire, et là est le secret de sa puissance extraordinaire sur les foules. La France s'est reconnue en elle et tout entière l'a suivie. Thèse du tome VI (2). — Mais la thèse du tome IX veut qu'au xv[e] siècle le peuple soit complètement abêti. Donc il ne comprendra pas Jeanne. Eh bien, non, il ne l'a pas comprise : « Les *masses* ainsi amorties, que pourront les grandes âmes? Des apparitions surhumaines vont venir et ne feront rien. Ils voient passer Jeanne Darc et disent: « quelle est cette fille » (3)?

Quelquefois c'est dans une page que deux idées contraires sont également affirmées. Les femmes à Athènes étaient-elles toutes-puissantes ou d'influence nulle ? Je n'en sais rien. Voici le texte: « La femme fut honorée en Grèce. Elle eut toujours sa part de sacerdoce. *Citoyenne, orgueilleuse, exigeante*, bien plus que l'homme, dans tous les honneurs solennels, elle régnait à la maison, *influait souvent dans l'Etat*. Elle avait ses mystères à elle, ses liaisons très fortes, comme une République féminine. Là fut la plaie publique. *Elle ne put jamais suivre l'homme, et resta sombrement à part* (4). »

(1) Voir cette discussion tout au long dans le *Rapport sur les études historiques* (Geffroy, Zeller et Thiénot), 1867.
(2) Livre x, 3.
(3) Tome ix, Introduction à la *Renaissance*, 14.
(4) *Bible*, i, 3, 8.

Le christianisme a-t-il eu à combattre les grands dieux païens, si forts, symboles souvent de hautes pensées ? Pas le moins du monde, répond l'auteur de la *Bible*. « Les beaux dieux grecs Apollon, Athéné, vers 400-300 avant Jésus-Christ, ont fait place à Bacchus... Bacchus lui-même s'est fondu dans Attis... Derrière a marché Mithra... Les Pères ressuscitent ces dieux pour nous faire croire... Mais Jupiter et Bacchus étaient hors des affaires et purent contempler à l'aise la lutte de Mithra et de Jésus (1). » Pour qui a lu Symmaque (IV[e] siècle *après Jésus-Christ*) l'assertion paraît étrange. Mais écoutons l'auteur de la *Sorcière :* « Rien de plus touchant que cette fidélité [aux anciens dieux, en plein moyen âge]. Malgré la persécution, au ***cinquième siècle*** après Jésus-Christ, les paysans promenaient en pauvres petites poupées de linge ou de farine, les dieux de ces grandes religions, ***Jupiter, Minerve, Vénus. Diane*** fut indestructible jusqu'au fond de la Germanie. Au VIII[e] ***siècle*** on promène les dieux encore. Dans certaines cabanes on sacrifie, on prend des augures. Les ***Capitulaires*** menacent en vain de mort. Au XII[e] ***siècle***, Burchard de Worms, en rappelant les défenses, témoigne qu'elles sont inutiles... Vers 1400... (2). » Il faut l'arrêter ; il nous prouverait que Zeus est mort quatre cents ans avant Jésus, mais que nous l'adorons encore.

Où le heurt est violent, et douloureux le conflit des inclinations contraires, et inextricable la confusion qui s'en suit, c'est quand dans cet homme si vibrant, où tout est passion, le sectaire moderne, très ardent, rencontre ce qui est le plus son contraire, le pur artiste, très

(1) *Bible*, II, 7.
(2) *Sorcière*, I, 3.

ardent aussi, et qui n'aime point à capituler. Faut-il admirer la Renaissance? — S'il faut l'admirer! s'écrie l'artiste, mais Michel-Ange, Vinci, Raphaël, sont des demi-dieux. Et là-dessus de bien belles pages, et fines et pénétrantes, et d'un feu, d'une vie (1)! — Faites attention, reprend le bourgeois libéral, ces gens-là travaillaient pour des papes ou des rois; ils n'avaient aucun sentiment démocratique. Il a été remarqué par des hommes considérables qu'il n'y a jamais eu de grand art où la liberté n'était point. C'est la théorie des Lettres et de la Liberté, qui nous est chère. Raphaël, Vinci, Michel-Ange ne sont point de très grands artistes, parce qu'ils ne songent qu'à leur art, nullement au peuple qui souffre. Je vous prie d'en faire la remarque. Et Michelet écrit docilement: « Le XVIe siècle, sous ces rapports, *ne se montrait pas en progrès sur le* XVe. L'art y est grand, mais il est serf, dépendant de l'individu. *Il était courtisé des peuples, il devient courtisan des rois.* Lui-même semble organisé monarchiquement. [Et quelle organisation démocratique peut-on vouloir dans l'art ?] Ses grands maîtres, rois de la peinture et de la sculpture, apparaissent isolés... Vinci, Michel-Ange sont de grands solitaires... *L'art s'éloigne alors de la vie*, des luttes et des malheurs du temps... *Je suis étonné de la quiétude de Raphaël*, de sa sérénité étrange au milieu des plus tragiques événements. Les impassibles madones savent-elles ce que leurs sœurs vivantes ont éprouvé...? Ces philosophes peuvent-ils raisonner le jour du sac de Brescia... ? Cette Psyché n'a-elle donc pas entendu l'effroyable cri de Milan... (2)? » — Quelque respect qu'on

(1) Tout le tome IX, surtout § 10, 11, de l'*Introduction*, et 17 du livre I.
(2) Tome IX, livre I, ch. 12.

ait du sens artistique de Michelet, peut-on s'empêcher de songer à Proudhon jugeant les artistes d'après leurs opinions politiques, estimant Delacroix un peintre frivole parce qu'il traite *indifféremment* des sujets anciens, moyen âge ou modernes, et s'écriant : « Que m'importe *dès lors* que Delacroix peigne autrement que M. Ingres (1) ? »

C'est naturellement sur la question du moyen âge que s'est livré dans le cœur et l'esprit de Michelet la lutte la plus vive. Il en est sorti tout meurtri. Ce moyen âge, il l'adore, il le hait, le caresse, le maudit, selon l'âge, le moment, l'impulsion dominante. Jeune, non mêlé encore aux partis, il retrace avec émotion, fait renaître cette vie religieuse, si élevée, si brûlante, la chrétienté au XIIe siècle, les croisades, saint Louis. Il sent là une force morale (quelle joie pour un artiste, pour un artiste idéaliste, évocateur des âmes !), une force morale étrange, bizarre, mais plus intense, et d'effort et d'effet plus grands, que toutes celles que l'antiquité a connues. Il en regrette, aux approches du XVe siècle, l'affaiblissement, signalé par l'oubli, la méconnaissance des symboles (2). Est-il chrétien ? je n'en sais rien, et je n'ai pas le droit de le lui demander ; mais il sympathise avec la pensée chrétienne. Sur l'influence de l'Eglise au moyen âge, sur saint Louis, sur les Croisades, sur Jeanne Darc, il est exactement aux antipodes de Voltaire.

Mais voilà qu'il a donné dans le mouvement philosophique de l'époque de Louis-Philippe, il a lu Lamennais et le *Juif-Errant*, il a fait son fameux cours (et

(1) *Le Principe de l'Art et sa destination sociale.*
(2) Tome V, livre VII, 1.

très éloquent) de 1843-45 contre les Jésuites au Collège de France. Il s'enivre de passions nouvelles, sans perdre rien de ses inclinations premières, et devient, singulier mélange, une manière de Voltaire mystique. Il revient sur son moyen âge, s'accusant de l'avoir mal compris, rétractant, atténuant (1). Il avait tort, ou on ne l'a pas bien entendu. C'était un moyen âge idéal qu'il traçait, l'âme du moyen âge qu'il faisait revivre. Pour l'admirer, l'aimer ? Non pas ! On s'y est trompé. Ce qu'il aime au contraire (maintenant) dans le moyen âge, ce n'est pas la pensée chrétienne, c'est le principe antichrétien, c'est Satan (2).

Satan c'est l'esprit de révolte contre la foi, l'ascétisme et la scolastique ; c'est un appel à la nature méprisée par la pensée chrétienne et à la volonté écrasée par l'autorité. C'est lui qui inspire le sorcier, l'alchimiste et l'albigeois. Il est la science, la nature, l'esprit d'examen et la philosophie ligués contre l'obscurantisme. A la vérité, il est tant de choses que Michelet s'y perd un peu. Sous forme de fée ou de fadet il est « un débris des religions vaincues » du paganisme, et c'est le passé ; mais à titre de protestation contre la pensée ecclésiastique, il est « l'esprit nouveau », et c'est l'avenir. Comme symbole de la *Nature*, il est puissance féconde, Vie opposée à la Mort ; mais comme prince de sabbat, il est esprit et loi de stérilité (3). Aussi, quand arrive le XVII[e] siècle, on ne sait pas s'il est vainqueur ou vaincu : comme sorcier il est mort, comme savant il triomphe ; et si comme païen en retard il disparait, il éclate comme esprit

(1) *Introduction à sa Renaissance* et *Préface générale* de l'*Histoire de France*.
(2) *Sorcière*, *Histoire*, IV, livre V, 1.
(3) *Sorcière* passim.

nouveau ; et s'il vit dans les philosophes comme étant la science, il vit tout autant dans les casuistes comme étant stérilité ; et il s'appelle Galilée et Descartes, et en même temps Escobar et Liguori ; et les casuistes sont ses fils et pareillement les médecins (1). Il ne faut pas demander que l'histoire symbolique soit aussi claire que Thucydide, et de tant d'impulsions diverses qui pèsent sur l'esprit de Michelet, il ne faut pas s'étonner qu'un peu de confusion s'en suive.

De même pour l'art du moyen âge. Il y a dans un merveilleux roman de mœurs paru en 1857 un personnage qui est l'admirateur désolé d'*Athalie*. « Il en blâme les idées, mais il en admire le style ; il maudit la conception, mais il applaudit à tous les détails. » Michelet est un peu dans ce douloureux état d'esprit à l'endroit de l'art du XIII[e] siècle. Il a pour lui une passion d'artiste et une aversion de penseur. Qu'elles sont belles ces cathédrales, ces murailles évidées pour laisser entrer plus de ciel, ces roses épanouies qui font dans le sanctuaire une lumière de paradis, ces ogives dont les courbes fines, l'intersection aiguë, figurent des mains jointes pour la prière, ces flèches qui s'élancent au ciel comme un cri éperdu de désir et d'amour...

Mais quoi ? voici le dôme de Brunelleschi : il est plus solide, plus logique, il n'a pas besoin d'arcs-boutants. C'est la raison qui apparaît. Arrière l'architecture des faibles d'esprit et de corps, appuyée sur des béquilles, symbolisant l'impuissance, la maladie. « *Arrière surtout aujourd'hui que des mains impures l'arrachent de sa tombe et mettent cette pierre devant nous pour nous faire choir*

(1) *Sorcière*, II, 9. Résumé, mais textuel.

dans la voie de l'avenir (1). » Savez-vous bien que c'est sous le couvert de ses admirations artistiques que l'esprit de réaction s'insinue perfidement? Laissez tomber les cathédrales. Défiez-vous des restaurations. « Avec le prix de deux restaurations de Notre-Dame on eût fondé une autre église plus vivante et plus selon Dieu : l'enseignement primaire (2). » — Il faut bien que des deux ou trois hommes qui vivent ensemble en Michelet, chacun l'emporte à son tour, et c'est quelquefois le tour de l'amateur éclairé d'*Athalie*.

Et avec ces petitesses, ces obscurités, ces contradictions et ces incartades, Michelet est un historien du plus vif et du plus continuel intérêt. Il étonne les simples, il exaspère les hommes de parti, presque de tous les partis, trouvant le moyen d'être à la fois mystique et « libre-penseur » ; il ravit ceux qui lisent l'histoire comme une œuvre d'imagination, et qui n'ont pas un trop ardent souci de la vérité. Il foisonne en idées, comme en une végétation luxuriante, et à chaque idée il donne la chaleur, la vie, le hardi et l'éclatant d'une passion. Quand il vous laisse sur deux idées contradictoires, on n'a guère qu'une tentation, qu'un désir, c'est de les croire vraies toutes les deux. Historien contestable et décevant ; introducteur, initiateur à l'histoire incomparable, comme son maître Vico. Il a bien mérité de l'histoire, même quand il la trahissait un peu ; car le plus grand service qu'on lui puisse rendre, c'est sans doute de la faire aimer.

(1) *Le Peuple*, III, 9.

(2) *Histoire de France. — Introduction à la Renaissance*, 10, note.

V

LES ŒUVRES D'IMAGINATION.

Il est probable que vers 1850 un lettré, un artiste, un dilettante, tranquille dans sa petite ville, grand admirateur de La Fontaine, de Lamartine et de Michelet, peu soucieux d'ailleurs de politique contemporaine, se disait en greffant ses rosiers avec mille attentions délicates, car les rosiers ont une âme tendre et une humeur un peu susceptible : « Ce Michelet est un grand poète ; mais il lui manque la grâce. Tout cela est ardent comme une ruche d'abeilles : le miel y est bien, mais tout au fond. C'est éclatant, pétillant, mais trop tendu, perpétuellement nerveux, électrique. Il faudrait un adoucissement, quelque chose qui détendît et rafraîchît tout cela. »

C'est pour cet honnête « amateur des jardins » que Michelet a écrit son « poème de la nature en quatre chants » (1) : *L'Oiseau, l'Insecte, la Montagne, la Mer*. Les circonstances politiques qui le jetèrent hors de Paris et loin du forum en 1852, la douceur d'un second mariage, du foyer reconstruit et rallumé, les soins à donner à deux santés délicates ou chancelantes, le forcèrent à se rapprocher de la nature, à vivre en elle, plus que

(1) Expression de F. Corréard dans son livre exquis, si complet et si simple, et d'un bonheur de style si rare : « *Michelet* » (collection des *Classiques populaires*. — Lecène et Oudin, 1886).

par la pensée, par les sens, l'habitude journalière, la douce intimité pénétrante. Il en fut apaisé, désarmé, attendri, éclairé aussi de lumière plus sereine et plus franche. Il chanta, car c'est bien le mot, ce qu'il voyait, un peu aidé par de beaux livres d'histoire naturelle, guidé surtout et poussé toujours par les vives passions de son cœur, pour un moment tournées tout entières en pitié, tendresse et amour.

Ces livres ne s'analysent pas, encore moins se discutent. Ils sont un charme pour nous, comme ils l'ont été de ses douleurs et de ses deuils. Sa sensibilité toujours fraîche, enfantine, avec la profondeur et la douceur que donne l'âge mûr, se répand en mille contemplations et intuitions ravissantes. Son besoin d'aimer qui s'épanche ici sans obstacle, sans hésitation, sans tentation aucune ou soupçon d'avoir quelque chose à haïr, peuple le monde d'êtres adorables, oiseaux libres et joyeux, ou mélancoliques et touchants, ou divins artistes; insectes énergiques et bons, symboles et modèles de fraternité laborieuse et de forte concorde sociale. — Et c'est la mer et le glacier, ces fiers ancêtres de l'homme (comme les animaux sont ses frères humbles et simples), géants de la vie, sources inépuisables de toutes les forces dont nous sommes faits, la coupe immense et la mamelle éternelle, de concert, sans se lasser, de siècle en siècle, nous faisant, et nous réparant le monde.

C'est là le génie propre de Michelet : les grands regards, très vifs, très pénétrants, profonds, un peu capricieux, d'un jeu libre et hardi parcourant de grands espaces, des mondes; l'imagination puissante, mais de peu de suite, embrassant l'espace, ou le temps, et, du monde visible ou de l'histoire, comme d'une matière ductile et molle, pétrissant par grandes lignes, par larges surfaces,

de magnifiques ébauches, de fières et magistrales maquettes, qui du jour au lendemain, au cours même du travail, changent de physionomie et d'allure.

Regardez à ce nouveau point de vue, et non plus comme des livres historiques, la *Sorcière*, la *Bible*. Peu nous importent maintenant les contradictions, les surprises. Quelle aisance dans le maniement des mythes, quelle fécondité de création, de renouvellement! Comme l'âme humaine elle-même, ou gracieuse, ou fière, ou sereine, ou folle, ou hantée, ou jeune, ou enfantine, ou énervée, ou décrépite, regardée à travers les âges, mais surtout incessamment inventée et façonnée par lui, semble un monde en un perpétuel devenir, varié en mille formes par le jeu divin d'un puissant et capricieux démiurge! Quel poète que le commentateur de ce charmant poème qui s'appelle le *Cantique des Cantiques* (Bible de l'humanité). Quelle grâce et quelle tendresse! et ici, comme il s'agit de sentiment, de passion, de frisson des sens et des nerfs, et de demi-égarement, quelle intelligence des choses du cœur, quelle fine pénétration féminine, et sur tout cela quelle délicieuse langueur orientale nous faisant contemporains du poème et des acteurs!

De même le monde visible. A son gré la mer est douce ou atroce, le glacier sinistre, « morne géant en grand linceul », ou « vierge de lumière parlant de foi et de justice; » et voici la fourmi généreuse et sympathique, la sombre araignée, fileuse acharnée, qui tire d'elle fil et fuseau, et vénérable le vautour lui-même, épurateur sacré, tombeau intelligent qui de la mort recrée la vie. Et tout cela soutenu d'une telle ardeur de passion, d'un tel amour de tout ce qui respire, d'un tel goût de la vie immortelle! C'est de toutes les forces d'une nature ner-

veuse et chaude que Michelet veut pénétrer l'univers, se mêler à sa vie, l'aviver encore, le faire plus animé et plus vibrant. On dirait un élément passionné.

Oh ! qu'il aille, et, dans des œuvres de ce genre, qu'il ne craigne point les chicanes et les réserves. Imagination, amour, bonté, grâce tendre, harmonie, où il n'a besoin que de tout cela, et où il l'épanche de tout son cœur, nous ne risquons rien à le suivre, et de toute notre âme aussi nous nous laisserons conduire à cet aimable guide, aussi loin qu'il voudra nous mener.

Et pourtant qu'il prenne garde encore : cette sensibilité exaltée, elle n'est que séduisante, s'appliquant aux mystères de la nature, qui lui donne quelque chose de sa sérénité. Mais qu'il médite, et comme toujours, s'excite et s'enflamme, sur d'autres mystères ; qu'apportant ensemble ses goûts de physiologiste, la fièvre, peu longtemps apaisée, de ses nerfs, et ses rêveries de mystique, il s'arrête à certains sujets que le bon sens populaire a rendus ridicules pour que les rêveurs ne s'y laissent point séduire ; lui, de bon sens peu ferme, et qui n'a pas le sens du ridicule, va s'abandonner à des curiosités mal placées, à des enquêtes de décadence, à des extases, candides chez lui, mais que l'on tient pour plaisantes depuis Aristophane. Il y avait des traces, dans ses histoires, dans ses études sur la vie la plus intime des grands personnages, de ce goût particulier, qui n'est pas seulement du mauvais goût. Il y en a trop dans deux livres de sa vieillesse où il a mis encore des choses charmantes, l'incorrigible, mais qui seraient au nombre des livres méprisables, s'ils n'étaient pas inconscients, et que, par respect pour sa chère mémoire, je ne crois pas devoir nommer. — On est toujours ramené à cette impression générale : sensibilité exquise, imagination d'une richesse et d'une sou-

plesse infinie, poète et artiste supérieur, qui a manqué un peu de jugement.

VI

L'ÉCRIVAIN.

Michelet est un très grand écrivain, très puissant, très riche, surtout très original. Il gêne les critiques qui aiment à faire des « rapprochements, » à montrer un écrivain comme procédant d'un autre. Il procède de lui. Il n'est point classique, il n'a, dans son style non plus que dans sa composition, aucune qualité d'ordre, de mesure, de juste équilibre. Il ne ressemble à aucun écrivain de son temps, sauf peut-être, et d'assez loin, à Lamennais. Il a un style bien à lui et qui est lui-même, comme lui, ardent, hardi, brusque et très mêlé.

Il ne fait jamais, lui historien, ni « portrait » ni « narration. » La disposition patiente, avisée, et concertée pour un effet d'ensemble, des traits d'une figure ou des détails d'un récit, lui répugne absolument. Il procède par grands traits détachés. Le personnage, mêlé aux événements, aux considérations, aux émotions de l'auteur, se dessine peu à peu, par apparitions successives, par retours en scène, d'autant plus vivant, du reste, qu'il n'est jamais isolé, peint en l'air, toujours entouré au contraire de toutes les choses réelles, qui le soutiennent.

Les récits de Michelet sont faits de même. Je ne crois pas qu'il ait *raconté*, dans le sens ordinaire du mot, une bataille, une entrevue, une anecdote. Toutes ces choses

il les montre, les jette brusquement au jour, comme dans la traînée de lumière qui vient s'arrêter sur un tableau noir, et tout à coup disparaît. Ici, il y a un vrai défaut. Souvent la suite des temps, la série des événements se brouille à nos yeux. Nous perdons avec lui le sentiment de la continuité. A chaque instant on sent le besoin de savoir l'histoire pour l'apprendre chez lui. A la vérité il l'illumine magnifiquement.

Tout ce qui dans le style est *émotion* et *peinture*, il l'a plus que personne au monde. — Le relief dur, le dessin net, la saillie vigoureuse d'un mot qui semble un jet de flamme, c'est où il excelle. Et aussi la tendresse, la pitié, la haine et la colère anime, contracte, adoucit ou fait grimacer (1) son style comme une figure humaine.

Sa phrase est un geste. Infiniment souple, plus que souple, débarrassée de toute syntaxe, elle est comme la notation exacte du mouvement de son cœur et de ses nerfs. Du sanglot d'une colombe blessée, de la palpitation rythmique de son cœur est né le mètre poétique, ont dit les Indiens. Cela est vrai du style de Michelet. Inversions, répétitions, retour de la même cadence, suppression des conjonctions (surtout *et*), suppression du verbe, sont chez lui des moyens, tout instinctifs, de modeler absolument le rythme sur la sensation, l'impression reçue, la passion.

L'effet en est grand, parfois, et, à la longue, un peu pénible. L'état de l'âme de Michelet étant à l'ordinaire une sorte de trépidation fiévreuse, le saccadé est le caractère le plus fréquent de ce style. Syntaxe libre et tour brusque, laissant tomber très souvent l'un sur l'autre, en fin de phrase, deux substantifs séparés par une virgule,

(1) « Saveter de férocité fanatique la rapacité financière... », etc.

multipliant les phrases ramassées et courtes ; on dirait du Saint-Simon haché. — Des vers blancs à chaque instant. Il y en a un nombre infini, de douze pieds, de huit pieds. C'est qu'il a l'oreille musicale, et que le vers à la fois satisfait son besoin du rythme, et est admirable pour faire la phrase courte, tassée, vigoureusement détachée du discours. Rien n'est saccadé comme des alexandrins séparés les uns des autres par des points ; mille fois plus (car alors point de risque de monotonie) le vers entre deux points, dans un discours qui n'est point en vers (1).

Dans ces œuvres d'imagination pure, sa pensée plus sereine, ses sentiments plus doux ont amené naturellement un style plus large et plus sinueux, quelquefois à très larges et beaux plis. La période, infiniment souple encore, y glisse et s'y déroule avec une modulation charmante. (Voyez surtout *le Rossignol*, *l'Hirondelle.*) Il y a là des vols d'oiseaux, des gazouillements d'oiseaux, des horizons de mer, des frémissements de tempêtes, et aussi des évolutions lentes et douces de sentiments calmes qui sont peints par le rythme autant que par les mots, ce qui est l'art absolu (2). On n'avait pas vu notre langue maniée de si puissante et ravissante manière depuis Chateaubriand.

(1) De là vient que si souvent chez lui le vers de huit pieds arrive en fin de phrase entre une virgule et un point, comme en chute de strophe.

(2) Et, comme tout à l'heure le vers, voici la strophe qui vient (ce qui est un défaut, mais bien caractéristique) et la strophe juste appropriée au sentiment (ici le quatrain d'alexandrins, à rimes croisées, pour la rêverie élégiaque). Les rimes même y sont presque : « *Nous sera-t-il donné de venir à tir (e) d'ailes — revoir ce cher foyer de travail et d'amour ; — de dire un mot encore en langue d'hirondelles — à ceux qui même alors garderont notre cœur ?* »

VII

Michelet n'a baissé que pour ceux pour qui il écrivait d'ordinaire, les hommes de son parti. Ses opinions spiritualistes, sa croyance en Dieu, sa foi en l'immortalité les blessent, dit-on, un peu. Dans le monde littéraire, il est resté à une très haute place. On admire en lui une des plus belles imaginations et un des plus grands talents d'écrire de toute notre littérature. La jeune génération littéraire ne le lit peu que parce qu'elle ne lit presque rien. Mais par certains côtés il lui plaît fort. Si sa sensibilité, sa passion, toutes choses, paraît-il, étrangères à l'art, mettent un peu les jeunes gens en garde contre lui, son mysticisme, son goût de l'art symbolique, son obscurité peut-être aussi lui assurent bien des suffrages qu'il n'est pas facile de s'attirer. Pour nous, sans mépriser la vive et pénétrante intelligence dont il a fait preuve dans l'explication des poésies symboliques, sa puissance aussi à créer lui-même des symboles singulièrement profonds et vivants, nous ne résistons pas au honteux plaisir d'avouer que c'est encore sa passion d'aimer et de plaindre qui nous émeut le plus fortement en lui. Nous regrettons qu'il y ait ridicule à dire qu'en le lisant l'âme, le plus souvent, s'épure, s'élève, devient meilleure et plus tendre. Il est de ceux qui font aimer et qui se font aimer. Ce n'était pas, à tout prendre, un très grand esprit; mais c'était un beau génie, et un grand cœur.

GEORGE SAND

I

SA VIE.

Lucile-Aurore Dupin, baronne Dudevant par son mariage, qui prit dans la vie littéraire le pseudonyme de George Sand, est née à Paris en 1804. — Elle était d'une très ancienne et riche famille bourgeoise. Son grand-père était fermier général, son père était un officier, mort jeune, qu'elle a à peine connu. Elle fut élevée quelque temps par sa mère, femme aimable, un peu frivole et assez bornée, puis par sa grand'mère, Mme Dupin, froide, cérémonieuse et solennelle. Elle s'éleva à peu près seule. Son enfance et son adolescence se passèrent en entier dans le Berri, dans ces ravins mystérieux, ces landes mélancoliques, ces *traînes* [chemins creux] qu'elle a toujours adorées.

D'un tempérament solide et calme, et d'une imagination ardente (deux traits qu'il ne faut pas oublier), elle marchait, courait, dans ces pays doux et tristes, en pro-

menades interminables, curieuse de mœurs rustiques, de botanique, de paysages, et de fatigue physique. Elle emportait dans ses courses un volume de Chateaubriand ou de Jean-Jacques Rousseau. Ce fut tout son apprentissage intellectuel. Comme presque tous ceux qui ont eu un grand talent littéraire, elle n'apprit point à écrire dans son enfance. A seize ans, on la maria. M. Dudevant, dont elle s'est plainte beaucoup, ne semble avoir eu d'autre défaut que d'être un homme ordinaire, ce qui du reste est insupportable à une femme supérieure; et la réciproque est vraie. Il faut bien reconnaître que les esprits exceptionnels sont condamnés à la solitude, qui, du reste, leur est très mauvaise, d'où il suit qu'il est rare qu'ils ne soient pas malheureux. C'est la rançon de leur génie qu'ils payent ainsi.

Madame Dudevant ne se sentait point de génie; mais elle souffrait de n'en point trouver autour d'elle. On vécut pourtant, comme l'on put, pendant dix ans. En 1830, on se sépara par simple arrangement privé, M. Dudevant assurant une pension modique. Mme Dudevant, amenant ses deux enfants, vint à Paris, pour y trouver du travail, avec si peu d'ambitions littéraires, qu'elle fit d'abord de la peinture industrielle. Puis elle songea à écrire. Elle connaissait de Latouche, son compatriote, qui avait créé un petit journal littéraire, le *Figaro*. Elle s'y essaya. Elle ne réussit nullement. Elle n'avait aucun talent de journaliste. La facilité de travail était incroyable chez elle ; mais l'allure vive et alerte, elle ne l'eut jamais. Il lui fallait toujours plus d'une colonne : « Quand je commençais à commencer, c'était le moment de finir. » Latouche enrageait, la rudoyait; mais, avec l'instinct littéraire qu'il eut toujours, la poussait au roman. — « Va pour le roman. » Ce fut là sa

vocation : les vocations vraies s'ignorent longtemps. Avec un autre de ses compatriotes, Jules Sandeau, elle écrivit un petit roman, *Rose et Blanche*, qui est très insignifiant, mais qui eut un certain succès (1831). Six mois après, elle lança *Indiana*, signée *George Sand* (1832). Le succès fut considérable. La baronne Dudevant n'existait plus, George Sand était née.

Dès lors, en faveur, recherchée par les recueils périodiques, bientôt liée à la *Revue des Deux-Mondes*, qu'elle ne quitta guère, sauf quelques brouilles, qu'en cessant de vivre, elle produisit avec une fécondité prodigieuse, sans ralentissement, et avec une « ponctualité de notaire, » comme disait Buloz. En moyenne elle écrivait deux volumes par an, plus quelques nouvelles, quelques articles, plus tard quelques adaptations de ses romans pour le théâtre. Ajoutez une correspondance qui, très écourtée, a fourni six volumes. Elle ne relisait guère, et ne raturait *jamais*. Elle traçait indéfiniment son sillon d'une allure tranquille ; à l'ordinaire écrivant sept heures par jour, de dix heures du soir à cinq heures du matin. Tout n'est pas faux dans la légende qui la représente finissant un roman à minuit, le pliant pour l'envoyer à la *Revue* le lendemain, et en commençant un autre.

C'est ainsi que parurent, à des intervalles très rapprochés, *Valentine* (1832), *Lélia*, immense succès (1834), *Jacques* (1834), *André*, *Leone Leoni* (1835), *Simon* (1836). Je ne cite que les principaux.

En 1836, certaines aventures romanesques trop retentissantes avaient rendu nécessaire une rupture officielle avec son mari : la séparation fut prononcée. La réputation littéraire de George Sand était alors à son apogée. Elle vivait à Paris, voyageant parfois, au gré d'une humeur vagabonde qui s'associait chez elle au labeur le

plus régulier. Elle vit l'Italie, le Tyrol, la Suisse, l'Espagne. Tout le monde littéraire et artistique la recherchait. Ses amis de cette époque furent Latouche, Planche, Musset, Lamennais, Béranger, les musiciens Chopin et Liszt, l'acteur Bocage. Elle ne fut point liée avec Victor Hugo, ni avec Lamartine. Elle s'instruisait beaucoup chemin faisant, apprenant l'italien, qu'elle sut très bien, un peu l'anglais, le latin (1) ; développant le sentiment et se donnant l'intelligence de la musique, lisant beaucoup, écoutant avec une ardeur infinie et d'autant plus facilement qu'elle aimait la causerie, et ne causait pas ; merveilleusement habile et prompte à s'assimiler tout ce qui venait à ses oreilles ou à ses yeux, et à le transformer en l'embellissant : « C'est un écho qui agrandit la voix, » disait Latouche.

Et les romans se multipliaient : *Mauprat* (1837), *les Sept cordes de la lyre* (1840), *Consuelo* (1842), *Jeanne* (1844), *le Meunier d'Angibault* (1845), *la Mare au Diable* (1846), *Lucrezia Floriani* (1847), *le Péché de M. Antoine* (1847), *la Petite Fadette* (1848), *François le Champi* (1850), vingt autres d'un moindre succès.

Dans les dix dernières années du règne de Louis-Philippe, elle s'éprit très vivement de politique démocratique et socialiste, fut très liée avec Ledru-Rollin, Jean Raynaud, Pierre Leroux, Barbès. La révolution de 1848 l'enivra. Elle y prit part en rédigeant le *Bulletin de la République*, organe populaire du ministère de l'Intérieur. Un peu refroidie par les journées de juin, elle « donna

(1) Elle le lisait très facilement. Elle ignorait le grec. Certain passage d'une lettre de Mayorque où elle dit qu'elle « fait du Thucydide avec Maurice » (son fils), ne doit pas être pris à la lettre. Je lis dans une lettre (inédite) à M. Victor Faguet : « *Je ne sais pas le grec.* »

sa démission politique, » comme elle dit, et se retira dans son Arcadie.

Après le coup d'Etat de 1851, elle se compromit gravement auprès de ses amis politiques (1) et s'honora aux yeux de tous les hommes de cœur en sollicitant avec la plus touchante opiniâtreté de Napoléon III, de l'impératrice Eugénie, du prince Jérôme, des ministres, une multitude de grâces en faveur des proscrits. — Sous l'Empire, elle s'occupa exclusivement de littérature. Elle donna, entre autres ouvrages, les *Maîtres Sonneurs* (1852), *les Beaux Messieurs de Bois-Doré* (1858), *le Marquis de Villemer* (1860), *Mademoiselle La Quintinie* (1863), *la Confession d'une jeune fille* (1865), *Mademoiselle Merquem* (1870), et fit représenter un grand nombre de pièces tirées de ses romans, dont deux seulement ont eu un grand succès (*les Beaux Messieurs de Bois-Doré* et *le Marquis de Villemer*).

Elle vieillit, au milieu de son cher Berri, dans son château de Nohant, vigoureuse, infatigable, entre son fils, Maurice Sand, sa belle-fille, et ses petites-filles qu'elle adorait, très aimée et vénérée elle-même, bienfaisante et ingénieuse en bienfaits, faisant oublier par la sérénité de cet automne les incartades d'une jeunesse aventureuse, « calme, toujours plus calme, » selon le mot de Schiller qu'elle aimait à répéter, très recherchée des représentants les plus illustres de la nouvelle génération littéraire, Edmond About, Dumas fils, Gustave Flaubert, aimant ce dernier d'une affection tendre et vraiment maternelle, où entrait une exquise pitié.

(1) Lettre à Hetzel. *Correspondance*, III, 292, 20 février 1852. — Elle avait été en correspondance avec Napoléon III, quand celui-ci, simple prétendant, flattait les idées et surprenait la candeur des publicistes socialistes.

« La bonne dame de Nohant » laissa interrompu, le 31 mai 1876, le roman qu'elle écrivait, et, le 8 juin, elle expira, dans sa 73e année. Le dernier mot de sa mère, un peu vaine, avait été : « arrange-moi les cheveux. » Ses dernières paroles à elle furent : « ne détruisez pas la verdure. » Elle songeait sans doute à un berceau du jardin où elle aimait à se reposer, peut-être à ces bois de la Marche, à ces *traînes* du Berri qu'elle avait tant chantés, qu'elle voyait disparaître peu à peu avec regret.

II

SON CARACTÈRE ET SON TOUR D'ESPRIT.

Quoiqu'il y parût peu, durant sa jeunesse, aux yeux de l'observateur inattentif, George Sand était une des organisations les mieux équilibrées qui aient été. Elle doit gêner ceux qui cherchent toujours dans un caractère la « faculté maîtresse. » Elle n'a point de force dominante. Une grande imagination, et toujours en acte, et cependant un très solide bon sens. Des passions qui ont paru violentes, et un tempérament assez froid et très calme ; ce qui n'empêche point qu'elle ait été infiniment bonne, charitable et dévouée. Des qualités toutes viriles de bon sens, de labeur continu, de loyauté et fidélité dans l'amitié ; une exaltation, moitié factice, moitié sincère, d'imagination, et une tête romanesque, par où elle rappelle bien qu'elle est femme. Son cœur est d'un homme qui serait très sensible, sans être dominé par ses nerfs ; son imagination d'une femme qui, avec l'apti-

tude indéfinie à se créer des chimères, aurait assez de sang-froid pour n'y croire que modérément ; son intelligence lucide et peu étendue, propre à l'observation des mœurs, et des caractères, pourvu qu'ils ne soient pas très profonds, et amoureuse des idées sans être très capable de les bien entendre, est celle d'une femme distinguée qui aurait les instincts d'un penseur sans en avoir la puissance.

Elle était très sensée au fond, se connaissant très bien, et, son roman fini, ne croyant point, comme ses admirateurs, qu'il contînt un renouvellement de l'âme humaine ou de la société. « Je n'ai jamais songé à soulever une question pour ou contre la société dans *Indiana* ou dans *Valentine*.., Je suis excessivement femme pour l'ignorance, l'inconséquence des idées, le défaut absolu de logique... Vous voyez que je ne suis bonne à rien (1). » —Ceci n'est point une simple boutade. A une autre personne, que *Lélia* enflamme un peu trop, elle dit : « Lélia n'est pas moi. Je suis meilleure enfant que cela. Mais c'est mon idéal (elle veut dire *mon rêve*)... ce n'est qu'un poème, non une doctrine » ; ce qui signifie : « N'allez pas vous aviser de jouer Lélia. Admirez-la, et, le livre fermé, soyez une bonne femme, toute simple. » — On la voit véritablement en colère, dans une lettre à Mazzini, contre une jeune femme que ses romans ont troublée, et qui lui parle dans la vie réelle la langue que parlent ses héroïnes.

Elle était de sens bien plus rassis que ses lectrices, et a inspiré plus de folies qu'elle n'en a fait. Les siennes sont celles d'un homme plutôt que celles d'une femme. Elles ont des arrière-pensées de raison (voyez sa

(1) *Correspondance*, juillet 1833.

lettre à son fils, au dernier moment de certain départ pour l'Italie), des retours très rapides à la réalité, et des ruptures avec les chimères, dont ce n'est pas elle qui souffre le plus. — Ce n'est pas à dire que cela soit très beau ; mais c'est très viril. — Et, comme un homme aussi, elle a des amitiés qui durent toute la vie, d'une fidélité inaltérable, d'un dévouement continu. C'est en dehors de la passion qu'elle est passionnément bonne. Mais alors elle est la bonté même : elle a aimé Sainte-Beuve, elle a aimé Latouche. Elle a secouru toute sa vie de pauvres rêveurs, très besoigneux et très quémandeurs, qui auraient lassé toute autre sollicitude. Elle a aimé les êtres faibles et malades, pour leur maladie et leur faiblesse. C'est dans *Lucrezia Floriani* qu'elle a laissé d'elle-même le portrait le plus fidèle ; et il est très sympathique.

Dans sa vieillesse, cette bonté, qui s'attendrit encore, devient infiniment touchante. A soixante-dix ans, elle console, caresse, soutient infatigablement cet enfant quinquagénaire, l'inconsolable Flaubert, avec une tendresse ingénieuse, naïve, et ravissante. Elle secourt discrètement, avec des ruses de charité exquises, telle pauvre comédienne tombée dans l'abandon, et oubliée de tous. Jamais femme n'a poussé plus loin les hautes qualités de l'honnête homme.

C'est cette bonté, cet amour des faibles qui lui a inspiré toute sa politique confuse, chimérique et attendrissante. Elle a donné de tout son cœur dans les idées d'émancipation de la femme, du prolétaire et du paysan qui avaient cours de 1835 à 1848. Elle a cherché de bonne foi l'abolition de la tyrannie, de l'aristocratie et de la richesse. Elle n'aime pas le Saint-Simonisme, qui la frappe et la choque par son côté religieux, et où elle ne

voit qu'un culte nouveau soutenu d'une liturgie assez ridicule. Mais *tous* les systèmes socialistes lui plaisent tour à tour, et, je crois, tous ensemble. Dans tous elle voit ou rêve une réorganisation sociale fondée sur la justice, et plus encore sur la bonté que sur la justice ; et elle les expose à peu près tous à la fois dans chacun de ses romans (*Péché de M. Antoine*, *Meunier d'Angibault*, etc.).

Du reste, elle n'y entend rien. Elle est de ceux qui ont fait dire que les socialistes de cette époque ne se sont fait entendre de personne, pas même d'eux. Dans ses lettres, elle passe d'une formule à l'autre et mêle et embrouille les « *A chacun selon ses besoins* », « *A chacun selon ses droits* », « *A chacun selon ses mérites* », etc., de la manière la plus inextricable du monde.

C'est une chose curieuse que l'intelligence de George Sand. Elle comprend très bien les hommes, ne se trompe guère sur eux, juge ses contemporains, Béranger, Lamartine, Leroux, Cabet, Proudhon même qu'elle n'aime pas, Ledru-Rollin même qu'elle aime trop, avec beaucoup de justesse, avec « son bon sens et son raisonnement tranquille » de Berrichonne (1). Pour les idées, elle en a le goût, la passion ; et n'y entre pas. Elle y court avec une ardeur incroyable, s'en éprend, en invente quand il n'y en a point. (C'est à la doctrine sociale et *palingénésique* de l'*Oiseau* de Michelet qu'elle s'attache pour rendre compte du livre — *Autour de la Table*.) — Mais elle ne sait pas les saisir et les posséder. La faculté

(1) Voyez ce joli portrait de Barbès, pour qui cependant elle a un culte : « Barbès est une intelligence, certes, mais en pain de sucre. Cerveau tout en hauteur, un crâne indien aux instincts doux... tout pour la métaphysique devenant instinct et passion qui dominent tout... » (*Corr*. 16 février 1867.)

d'analyse lui manque. Elle a exposé dix fois ses idées politiques, cinq ou six fois ses idées sur la musique (*Consuelo, Maîtres Sonneurs, Teverino*, etc.), et je crois qu'il est impossible d'en tirer une doctrine saisissable. Ses articles de critique et de philosophie (*Autour de la Table, Lettres à Marcie*, etc.) sont des divagations pénibles. Elle sent le beau, certes (n'oublions pas qu'elle a inventé Georges de Guérin, fait connaître *Glaucus* et le *Centaure*), mais est à peu près incapable d'en rendre compte. Personne n'a été, en ce siècle, plus épris de philosophie et moins philosophe. Le *bas bleu* se retrouve là; car il faut bien qu'il se retrouve. Les contemporains en ont été très choqués, ou très charmés, selon leurs humeurs. Nous ne sommes ni l'un ni l'autre; car ce n'est qu'un point secondaire dans l'ensemble ; mais il fallait le relever.

De cette grande tendresse et de cette intelligence vive sans profondeur, soutenues d'une imagination alerte et jaillissante sans concentration, le goût du romanesque devait naître : il était là comme dans son domaine propre. Il est fait, à l'ordinaire, d'une certaine impuissance à raisonner, d'un grand goût pour l'invraisemblable, d'une certaine humeur voyageuse, et d'une tendance à s'épancher et à s'attendrir. Sans frein et sans lest, ces facultés, qui ne sont point des qualités, produisent simplement un caractère inconstant et une humeur extravagante. Maintenues, comme elles l'étaient chez George Sand, par un grand fonds de bon sens, un certain goût de régularité, une forte attache au travail, elles devaient se dépenser et se répandre surtout en écritures. George Sand a eu quelques romans dans sa vie, qui n'ont pas été beaucoup plus longs que des nouvelles ; mais elle pense en romans continuellement.

Elle arrange en aventures ses relations, ses correspondances, sa vie privée la plus bourgeoise, sa critique même. *Autour de la Table* est un volume de critique; mais il faut que cela ait au moins le décor et le scenario d'une nouvelle : ce seront gens qui causent des livres nouveaux qui leur arrivent; il y aura un jeune satirique, une jeune enthousiaste, une grand'mère conciliatrice; on voit poindre un héptaméron chaste. — Elle console Flaubert, et d'une manière charmante; mais elle ne peut s'empêcher de rêver une aventure qui le consolerait mieux: « N'as-tu pas une femme que tu pourrais aimer, un enfant à adopter?.. » Voilà le roman. « Il y a une personne qui pourrait te modifier et te sauver, c'est le père Hugo... Il faut le voir souvent. Je crois qu'il te calmera... » Cela, c'est encore plus romanesque.

Elle aime le faux, non point trop, ni d'une manière désobligeante; mais elle l'aime. La vie de théâtre la séduit, la fascine visiblement. Dix fois elle l'a peinte, idéalisée avec complaisance (*le Beau Laurence*, *Pierre qui roule*, *Consuelo*, *Teverino*). On joue la comédie chez elle, et la voilà ravie. Quelle jolie existence : jouer pour soi, en inventant à mesure, en mêlant sentiments vrais et passions simulées, en continuant, à souper, les situations du théâtre, en mettant dans la vie factice tant de réel et dans la vie réelle tant de factice, que l'une se prolongerait dans l'autre et qu'on ne s'y reconnaîtrait plus; cela en un vieux château, perdu sous les neiges, avec des paysans qui écouteraient par-dessus le mur du parc, qui croiraient à je ne sais quelle diablerie, et qui répandraient des légendes! (*Château des désertes.*)

Et voilà en effet de quelle vie a vécu George Sand pendant trente ans, de dix heures du soir à quatre heures du

matin, en robe de chambre, couvrant régulièrement de grandes pages avec sa grosse écriture lourde.

III.

SON TALENT. — PREMIÈRE ET DEUXIÈME MANIÈRES.

L'équilibre de facultés heureuses, mais non supérieures, la facilité de plume, l'assimilation prompte, et l'intelligence seulement un peu au-dessus de l'ordinaire : c'était de quoi être un bon écrivain et n'être aucunement original. — Et en effet, pendant très longtemps, George Sand ne l'a pas été. Pendant très longtemps, comme Victor Hugo, mais à un degré inférieur, elle a reçu et reflété, du reste très brillamment. En 1831, elle disait gaîment : « Les monstres sont à la mode : faisons des monstres. » Les monstres de George Sand ne pouvaient pas être bien monstrueux ; mais c'étaient en effet des êtres très extraordinaires. L'influence de Chateaubriand était dominante. Elle imagina des êtres infiniment mélancoliques et brisés : *Indiana*, *Valentine*, *Lélia*, *Jacques*, placés dans des situations bizarres et entourés de décors sauvages.

Soyons sincère : la forme de ces ouvrages, belle souvent (nous y reviendrons), est singulièrement inégale ; et le fond est franchement médiocre. Il n'y a pas un caractère qui se tienne debout, et les idées sont puériles. Les sentiments même sont presque vulgaires. L'idée de faire un *René* qui serait une femme n'était pas mauvaise ; mais cette pauvre Lélia n'a aucun sentiment profond ; elle ne

dit rien qui n'ait été mieux dit avant elle par Chateaubriand, Lamartine, Vigny ou Byron. C'est une écolière un peu faible, et une sermonneuse pénible. On sent là l'imitation et le manque de sincérité. C'est le *René* des cabinets de lecture, « du lord Byron au kilo, » dirait Dumas fils ; et de ces premiers romans c'est le plus soigné et le meilleur.

Ce qui a dû séduire, c'est l'air à la mode d'abord, et ensuite le style, très faible, dans l'exposition des idées, dans les longs discours que l'auteur donne sous prétexte de conversations, mais déjà très éclatant, nombreux et magnifique dans les descriptions. Certains paysages de *Lélia* sont d'une vraie grandeur, et dans *Valentine* la peinture du Berri, qui devait être si souvent le triomphe de George Sand, lui porte déjà bonheur.

Sans changer de manière, mais sur un ton moins sublime et moins tragique, elle donna dans *André*, *Simon* et *Mauprat* (1835-1837) des œuvres bien meilleures, moins inégales, moins mal composées, d'une plus grande vérité de sentiments, superficielles encore, et où l'on trouve du remplissage (seconde partie de *Mauprat*), mais où éclatent des scènes vives et d'une singulière fraîcheur (première partie de *Mauprat*).

Elle était sur sa voie ; elle allait au roman simple, sans ambition ni prétention, fait d'une douce aventure de cœur. — C'est là-dessus qu'elle se fourvoya complètement.

Quand on prête aux gens des opinions qu'ils n'ont pas, on finit par les leur donner. On avait vu dans George Sand un théoricien de l'émancipation de la femme, de l'anarchie, du scepticisme et du satanisme. Elle prit goût au rôle de penseur qu'on lui attribuait bien gratuitement, ne songea plus qu'au roman à thèse, et la thèse gâta ses romans pendant dix années. On n'en était plus à l'inspi-

ration de Chateaubriand. Ce qui régnait (1837), c'était d'une part un certain goût confus de mysticisme et de poésie symbolique, d'autre part les théories socialistes. Elle fit, non plus des romans à grands sentiments, mais des romans à théories, à symboles, et à idées. Elle n'avait pas une force de pensée suffisante, et c'est ce qu'elle a fait de pire.

Dans les *Sept cordes de la lyre*, la métaphysique est infiniment confuse, et le symbole, quelque effort que j'y fasse, m'échappe complètement. Je crois qu'elle n'en a eu qu'une idée très vague, vite perdue, et qu'elle n'a pas su retrouver. — *Consuelo* est un chaos. Roman d'aventures en souvenir de *Wilhelm Meister*, théories musicales, sciences occultes, divagations religieuses, verbiage énorme, le tout forme le rêve le plus lourd qui puisse être. — Plus clairs, et ne visant au moins qu'au seul socialisme, *le Meunier d'Angibault* et le *Péché de M. Antoine*, à côté d'expositions d'idées très longues et creuses, ont des parties rustiques savoureuses et vraies, d'une grâce, d'un charme pénétrants. C'est qu'aussi nous sommes en Berri. Elle a touché la terre sacrée. Une fois encore elle est sur son chemin.

A ce coup, elle s'y tint, ou à peu près. Déjà elle avait publié *Jeanne* qui est un chef-d'œuvre. On n'y avait guère fait attention. Son goût l'avertit, j'entends le goût de son cœur, sa tendresse pour le sol natal. Elle avait trouvé son génie, qui était beaucoup moins compliqué et beaucoup moins pénible à soutenir qu'elle n'avait cru.

IV

TROISIÈME ET QUATRIÈME MANIÈRES.

Ce génie c'était celui de l'idylle. Il n'est pas très étonnant qu'elle s'en soit avisée assez tard; il était ignoré en France depuis les origines de notre littérature. Il est tout ce qu'il y a de plus étranger au génie français. Jamais un littérateur français n'avait regardé un paysan. On n'avait jamais, chez nous, que transposé des idylles grecques, ce qui est un exercice littéraire assez agréable, ou promené de beaux messieurs et de belles dames dans les herbages, ce qui n'est pas du tout une idylle. Paul et Virginie eux-mêmes sont des enfants des classes bourgeoises accompagnés d'un philosophe sensible.

Georges Sand, la première, nous mena en pleine campagne, aux « profonds labours. » Elle y était admirablement propre et préparée. Elle n'aimait pas les compagnies, les conversations des villes, les salons. Elle n'avait pas ce qu'on appelle « esprit » dans le monde, le choc vif et rapide des idées légères. Elle était contemplative, rêveuse, d'allure lente, et très curieuse de mystérieux.

L'âme rustique est faite ainsi. On a tant parlé des paysans-poètes de George Sand, de ces êtres tout de convention et purement littéraires, qu'il est temps de réagir, au moins un peu, contre ce lieu commun de la critique. La vérité est que le paysan est dur, avare, âpre à la peine et au gain; mais très sensible aux idées

de justice, de sens très droit, défiant et sournois seulement à notre égard, mais avec les gens de sa classe, pitoyable et de bon secours, infiniment plus sensible qu'on ne croit, dévoué aux siens, respectueux des vieillards, d'une vie de famille très forte et solide, d'amours longs, patients et profonds, très accessible au merveilleux, et la tête toute hantée de légendes, de rêves effrayants et doux qui flottent dans son âme obscure.

Il y avait là de très grandes sources de poésie parfaitement laissées à l'écart depuis Théocrite. George Sand les a retrouvées. Où voit-on qu'elle nous ait trompés? Elle n'a embelli que par la forme. Le fond est très vrai. Le paysan très beau, de fière encolure et de belle voix, qui n'ignore pas ce qu'il vaut, et qui s'étale un peu avec une coquetterie rustique (*Meunier d'Angibault*), est parfaitement exact ; il y en a un dans chaque commune. — Le paysan demi-bourgeois, un peu alourdi par l'aisance, aux pommettes rouges, au cou gras, qui rêve d'un *monsieur* pour sa fille (*Petite Fadette*) ou qui a des habitudes de pacha de village (*Mare au Diable*) ; — la coquette de campagne maniérée, finaude et despotique (*Mare au Diable*, *Valentine*), bonne au fond et sensée (*Maîtres Sonneurs*) ; — l'amoureux timide, enfoncé dans son idée fixe ; point découragé pour cela et toujours rude travailleur ; mais muet, ne mangeant plus, dépérissant sur sa charrue, et qui va mourir au sillon si on ne le force à parler (*Mare au Diable*) ; — la paysanne plus fine que l'homme, avisée et prudente, avec un grain de malice rustique qui est un trait bien français (*Mare au Diable*, *Fadette*) ; — la fille des landes, la « pastoure » grave et douce, toute nourrie de légendes mystérieuses, associant dans une religion confuse le respect de la Vierge, la croyance aux bonnes fées et le désir du tré-

sor caché sous les pierres druidiques (*Jeanne*) : — tous ces caractères si variés sont puisés en pleine réalité, et pour qui connaît les champs ont une saveur de terroir. Ce sont les paysans de Balzac qui sont sortis d'une observation courte et d'une information rudimentaire.

Et il y a plus de vérité encore dans le détail. Cette *Mare au Diable* est un chef-d'œuvre. Le jeune veuf qui aime, parce qu'il aime, mais aussi parce que Marie plaît à son petit garçon et sait l'apaiser, le soigner, l'endormir ; et aussi parce que Marie est vaillante et sobre : « Sais-tu bien que tu n'es pas une femme difficile à nourrir ? » les vieux, amoureux du « bien » et qui voudraient une bru riche ; mais quoi ! le garçon languit ; il faut être juste, et aussi ne pas perdre un si bon laboureur ; qu'il dise qui il aime : fût-ce la plus pauvre, on la lui donnera ; et, en effet, le lendemain de la noce comme il laboure ferme !

La kermesse berrichonne des *Maîtres Sonneurs* dirigée par le beau cornemuseux Huriel ; le duel à coups de poings à Nohant, et le duel au bâton dans la forêt du Bourbonnais sont d'une largeur et d'une vigueur de trait tout épiques.

Et comme ils sont composés, ces romans-là, au contraire des autres œuvres de notre auteur ! Comme le paysage, les scènes, les dialogues et les caractères sont dans de justes proportions, sans que les uns empiètent sur les autres ! Comme on savoure les descriptions sans se douter qu'il y a des descriptions, tant elles sont bien mêlées au récit et nécessaires à l'œuvre ! C'est que parmi tous nos peintres de la nature, George Sand a une place bien à part, une originalité exquise. Elle a de la nature comme une connaissance intime, une sensation familière. Elle rappelle La Fontaine à cet égard. Elle ne

voit pas de loin et de haut comme Chateaubriand ; elle ne prête pas aux objets naturels ses propres sentiments, comme Lamartine et Hugo, et ne les fait point vivre de sa vie. Elle vit de la leur, s'en laisse pénétrer et intimement envahir, toute passive, mais encore passive sans effort, si je puis dire, et sans cette affectation à se confondre et à se perdre dans le monde matériel qui est le défaut de ses imitateurs.

Elle est vraiment un paysan, tout empreinte sans le savoir des visions accoutumées ; seulement elle en prend conscience, et est un paysan qui sait parler. Je ne vois qu'elle en ce siècle, peut-être avec Fromentin, qui ait cette manière nette, simple, infiniment délicate et sensible, mais aisée et naturelle, de voir les choses.

Elle a trouvé là ses œuvres supérieures et qui resteront, *Fadette*, *Le Champi*, *Jeanne*, et au-dessus de tout *la Mare au Diable* et *les Maîtres Sonneurs*. Elle y a trouvé aussi le germe d'une quatrième et dernière manière, inférieure, mais bien aimable encore et charmante.

Je parle de ses romans des dix dernières années. C'est une transformation assez légère de sa troisième manière. Ce sont des espèces d'idylles bourgeoises, mais au fond ce sont encore des idylles. Voici comme elle procédait alors. Avec un goût instinctif, qui depuis 1846 environ ne lui a guère fait défaut, elle sentait que le roman à thèse ou à tendances n'était point son fait et n'intéresserait plus, qu'il convenait de réserver ses expositions de théories pour ses lettres à Flaubert ou pour le feuilleton du *Temps*. Elle sentait aussi que l'idylle proprement dite était épuisée, et le Berri suffisamment exploité. En conséquence, elle voyageait un peu, sans quitter la France, voyait l'Auvergne (*Jean de la Roche*), le Velay (*Marquis de Villemer*), la Provence (*Confession d'une jeune fille*), les

Alpes (*Valvèdre*), la Savoie (*M[lle] La Quintinie*), la Normandie (*M[lle] Merquem*), notait quelques paysages, surtout *sentait* vivement et délicieusement le caractère et le charme particulier de la contrée parcourue ; et dans chacun de ces cadres naturels plaçait une histoire d'amour très simple et très douce, d'allure lente et de nuances délicates.

Un jeune homme et une jeune femme très purs, très généreux et très tendres, séparés par un obstacle léger, que leur délicatesse exagère, que leur amour, leur confiance mutuelle, parfois une circonstance heureuse, finissent par vaincre ou aplanir, voilà de quoi sont faites ces œuvres fines et pénétrantes, qui semblent faites de rien.

Ce sont bien des idylles encore, moins fortes, moins savoureuses, plus *imaginées*, d'un grand charme pourtant, d'une pureté de lignes ravissante, d'une émotion douce qui s'insinue et envahit peu à peu sans qu'on y prenne garde. Tout cela n'est pas très profond, ne contient pas des révélations étourdissantes sur les secrets ressorts de notre nature ; mais remue d'une passion si tendre, si pleine et si heureuse, qu'on ne songe point à demander autre chose, et qu'on serait bien fâché qu'il s'y mêlât de ces grosses découvertes sur les passions humaines qui vous arrêtent au passage, vous forcent à réfléchir, et à devenir un peu pédant pendant un quart d'heure.

Et puis on a beaucoup trop dit que la psychologie de George Sand n'existe pas. Elle n'est point profonde, elle n'est point vigoureuse, mais elle est fine et avisée. Voici une définition de la *sympathie* qu'elle jette en courant dans une de ses lettres : « L'indulgence profonde et l'espèce de complaisance lâche et tendre que l'on a pour soi-même, nous l'avons l'un pour l'autre. L'espèce d'engouement qu'on a pour ses propres idées et la confiance orgueilleuse qu'on a en sa propre force, nous l'avons

l'un pour l'autre.... » Tout le passage est d'un moraliste délié qui sait admirablement s'écouter sentir (1).

Il y a des états d'âme qu'elle connaît très bien, et qu'elle analyse avec une sûreté tranquille, sans étalage, d'un art qui passe inaperçu aux yeux du lecteur pressé, et qui n'en est que plus louable. Les âmes d'artiste, avec leurs différents mélanges de vanité, d'impatience, d'égoïsme inconscient et de naïveté (*Floriani*, *Teverino*, *Consuelo*, *Maîtres Sonneurs*, *Château des Désertes*, *Elle et lui*) sont bien saisies et poursuivies par elle dans leurs brusques disparates et leurs détours et retours fuyants. Elle a des acteurs (*Château des Désertes*, *Pierre qui roule*, *Beau Laurence*) qui sont d'une vérité complexe, francs et faux, enthousiastes et plats, grossiers avec des délicatesses inattendues, le tout mesuré juste et d'une réalité saisissante.

Elle aime en général les types de femmes énergiques et d'hommes faibles (*Lélia*, *André*, *Simon*), ce qui tient à ce qu'elle était femme, et énergique, et que, précisément pour cela, elle avait eu du penchant pour les hommes faibles. Mais elle comprend très bien et exprime vigoureusement les défauts du sexe dont elle est (*Valvèdre*). Elle a très finement peint la jeune femme rusée et pratique (personnages secondaires de *Merquem* et *Quintinie*). Et aussi elle a un grand goût pour les caractères d'hommes intrépides et austères, les stoïciens sans charlatanisme, graves et simples (*Valvèdre*, *M. Silvestre*). Elle avait beaucoup cherché, et cru trouver, ce type dans la vie réelle (Barbès). Elle l'a tracé avec amour, non sans grandeur.

Elle a eu grand tort de ne pas faire plus de romans

(1) *Correspondance*, 20 septembre 1834.

historiques. Elle comprend très bien l'esprit d'une époque, l'état des sentiments d'un homme ordinaire à tel moment important de l'histoire. Si *Cadio* et *Nanon* n'étaient pas trop longs, ils seraient des ouvrages supérieurs ; tels qu'ils sont, ils offrent un grand intérêt. Le premier volume des *Bois-Doré* est un chef-d'œuvre. Aucun critique n'a aussi bien donné la notion et l'impression vive du tour d'esprit artistique et littéraire des contemporains de l'*Astrée*.

Elle n'a point si mal vu son siècle même, ce qui est le plus difficile. Elle a bien signalé (*Quintinie*, *Merquem*) ce passage curieux de l'esprit chevaleresque et romanesque à l'esprit positif, pratique et désenchanté, qui a marqué le milieu de notre siècle, et qui a montré tout à coup des pères plus jeunes de sentiments que leurs fils.

Mais le charme et le trésor de cette œuvre, ce sont les jeunes filles. On sait comme les vraies jeunes filles sont rares dans notre littérature. Il n'y en a guère dans nos classiques. Molière seul, et Marivaux, en ont esquissé quelques-unes. L'auteur de la *Nouvelle-Héloïse* n'a jamais vu une jeune fille de sa vie. Celles de Chateaubriand et d'Hugo sont très pâles, peu vivantes, sans complexité, tracées d'un seul trait un peu convenu. Mais la jeune fille réelle, non point l'enfant, ni la jeune femme, mais la femme naissante, naïve, douce, timide, avec ses coquetteries ingénues, ses dépits légers qui font sourire, ses petites audaces craintives, son tour d'esprit invinciblement romanesque, avec l'éternelle pudeur de paraître tel, et ses longs espoirs muets, et ses longues attentes discrètes, et l'orage du cœur sous le calme du front, tout ce petit monde si vibrant, tout concentré et replié, difficilement entrevu, qu'il faut deviner, et qu'il faut peindre d'un trait

si léger et si fin, sans rien alourdir ni écraser ; tous les auteurs y échouent, et George Sand quelquefois aussi, mais non pas toujours.

La première partie de *La Quintinie*, *Mademoiselle Merquem*, le délicieux *Montrevêche* sont des chefs-d'œuvre en ce genre. La *Confession d'une jeune fille*, malgré l'intrigue biscornue, et les personnages secondaires trop invraisemblables, est d'une délicatesse infinie, et c'est un charme que cette lente excursion dans une âme pure, aimante, généreuse, étonnée et inquiète.

Ce qui déroute dans ces ouvrages, et ce qui a dégoûté quelques lecteurs, c'est un penchant trop complaisant *au romanesque des situations*. Mode du temps ou inclination personnelle, je ne sais. Mais à des histoires très simples en leur fond George Sand a toujours mêlé des aventures extraordinaires, très inattendues et très inutiles. Le mélodrame intervient toujours à un moment donné. *Leone Leoni*, cette histoire si vraie et si forte, n'avait nul besoin d'une telle accumulation de crimes atroces. Combien *Manon Lescaut*, qui a servi de modèle, est plus simple! Et *Leone* n'en dit pas plus pour cela. Mais c'est un entraînement; elle s'y laisse toujours aller. Les paysanneries mêmes ont leur acte de tragédie. La fin des *Maîtres Sonneurs* en est gâtée, et aussi *Jeanne*, et aussi *Mauprat*, et tous, sauf la *Mare au Diable*.

Edmond About disait à un débutant : « Jamais d'invention, vous savez ! Dans ce qui vous est arrivé, et à vos amis intimes, il y a certainement trente romans très curieux. Il faut seulement les voir. Je tiens cette règle de George Sand. » Eh bien ! il est très vrai que George Sand part de la réalité et sait la voir, et l'aime fort, qu'on reconnait ses amis dans tous les personnages qu'elle nous montre ; mais il y a un moment où elle

s'échappe, comme pour se divertir, glisse dans l'invention fantasque, imagine un fait-divers. C'est un divertissement un peu commun. Si le mot vulgaire pouvait trouver sa place dans un article sur George Sand, c'est à cette inclination qu'il s'appliquerait.

V

COMPOSITION ET STYLE.

George Sand ne faisait jamais de plan. Quand elle commençait un roman, elle ne savait pas comment il devait finir. Elle comptait sur lui pour se conduire tout seul. Elle faisait toujours comme son Léonce de *Teverino* qui enmène une dame pour une promenade de tout un jour en lui disant : « Reposez-vous sur moi. Vous ne vous ennnuierez pas de la journée ; » et qui du reste n'a préparé aucun genre de divertissement, et compte absolument sur le hasard. La chose réussit à Léonce ; et ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est qu'elle réussit le plus souvent à George Sand. Le roman se développe lentement, comme à son propre gré, ainsi qu'une histoire réelle, qui ne sait jamais où elle va, et il en résulte (sauf les écarts mélodramatiques) une très grande ressemblance avec la vie. Il se compose même, jusqu'à un certain point, en ce sens qu'il circule d'ordinaire autour des mêmes lieux et des mêmes personnages, sans s'en écarter, et forme comme un tableau familier à la vue.

Cette manière de conter rappelle tout à fait l'allure un peu nonchalante de la *Nouvelle-Héloïse* ou des *Natchez*. Elle a ses avantages et ses inconvénients. Les romans

ainsi faits plaisent infiniment à la lecture, et deviennent indécis dans le souvenir. A les lire on s'y laisse aller avec un grand charme ; ils donnent l'illusion d'une société intime avec les personnages; on croit y vivre. Quand on cherche à se les rappeler, on ne s'en rappelle rien, sinon qu'ils étaient charmants; comme d'une période de sa propre vie, qui n'a pas été arrangée et concentrée, qui n'a pas formé anecdote, on ne se rappelle rien, sinon qu'on y a été heureux ou désolé.

Tous ces procédés, qui sont comme les articulations mécaniques du roman qu'on appelle dramatique, revirement, suspensions, dénouement inattendu mais logique, sont choses dont George Sand s'embarrasse peu. Elle laisse vivre les personnages dans sa pensée, s'aimer, se fuir, se retrouver, selon le cours naturel de leurs sentiments et sous la pression de quelques circonstances peu importantes, et les tue ou les marie à la fin du volume Elle a le droit de procéder ainsi, et, grâce à l'aisance aimable de son imagination, c'est très agréable.

Pour ce qui est des caractères, le procédé est un peu trop le même. George Sand ne tient pas infiniment à ce qu'un personnage reste absolument fidèle à lui-même d'un bout à l'autre d'un roman. Le « *servetur ad imum* » est une règle assez souvent oubliée par elle. Chez tel romancier contemporain, chaque personnage, à intervalles à peu près égaux, dit la même phrase ou fait le même geste : c'est pour marquer fortement l'unité du caractère. George Sand est aussi éloigné que possible de cette rigueur. Il arrive souvent au contraire que ses personnages sont très différents à la fin de ce qu'ils étaient au commencement. Au cours du récit, elle a eu besoin qu'André ou Pierre eût telle qualité ou tel défaut que jusque-là on ne lui connaissait point ; elle le lui donne.

Cela est d'un procédé bien primitif. — Oui, mais dissimulé, le plus souvent, par un art infiniment délicat. C'est par une suite insensible, par des dégradations insaisissables qu'un caractère se modifie ainsi. Nous ne pouvons pas surprendre le moment précis de sa défection. « On le voit différent sans l'avoir vu changer. » Là aussi, il y a une certaine ressemblance avec la vie, le personnage n'étant point immobilisé en une attitude, souriante, furieuse ou triste, de maniaque, ou de figure de salon de cire; mais changeant lentement sur un fond permanent, comme nous voyons que font, au cours de la vie, selon les temps ou simplement selon leurs humeurs, ceux à l'existence de qui nous sommes mêlés.

Il y a, bien entendu, une limite à cette liberté d'évolution des caractères, et je reconnais que George Sand la dépasse quelquefois. Tel de ses romans, comme *Consuelo*, n'a véritablement aucune espèce d'unité à quelque point de vue qu'on s'ingénie à se placer, et est trop considérable pour se dispenser d'en avoir. Dans tel autre, le défaut choque plus qu'ailleurs parce que l'auteur s'est proposé quelque chose à prouver. On comprend bien qu'un roman qui prétend contenir une démonstration est tenu d'être rigoureux. Que Mlle Merquem, qui est charmante, n'ait pas tout à fait le même âge aux différents épisodes d'une histoire qui dure un an, peu m'importe, et même il ne me déplaît pas ; car je sais bien que je n'ai pas le même âge, moi non plus, selon le temps qu'il fait ou les visages que je rencontre. Mais que Mlle La Quintinie nous soit donnée comme catholique au commencement, et qu'au milieu elle nous dise qu'elle n'a *jamais* cru à certains articles très importants de la foi catholique, il faut avouer que cela rend très facile sa conversion, mais très inconsistant son caractère, et du même coup détruit l'intérêt.

Et cela est si vrai que l'intérêt, en effet, l'auteur, à partir de ce moment, le fait glisser sur tout autre chose.

Il y a un certain nombre d'exemples de pareille infidélité à l'idée première. La mobilité féminine se retrouve ici, le peu de goût qu'ont les femmes pour aligner régulièrement de solides raisonnements bien équarris. Je ne lui en fais point un reproche ; mais quand je la vois entreprendre soit un roman à théories, soit un roman à grands caractères, je la quitte tout doucement et vais reprendre soit une libre fantaisie comme *Teverino* ou le *Château des Désertes*, soit une pure idylle, rustique ou bourgeoise, *Petite Fadette* ou *Villemer*. Il faut toujours en revenir là.

Le style de George Sand a été admiré par les contemporains à l'égal des plus illustres. Il en faut certainement rabattre un peu. Aux yeux de la postérité, qui n'aime que les écrivains concis, George Sand aura un grand tort : elle aime à parler. Madame de La Fayette, sans doute depuis qu'elle était liée avec La Rochefoucauld, se plaisait à dire : « Toute ligne retranchée vaut une livre ; tout mot retranché vaut un sou. » Ce n'est pas de cette façon que Madame Sand a fait des économies.

Elle s'abandonne et se répand. Mérimée affectait de se désintéresser de ce qu'il disait. George Sand s'amuse un peu trop de ce qu'elle écrit. Mérimée traite toujours un roman en nouvelle. George Sand donne à la moindre nouvelle les proportions d'un roman. Elle sentait qu'elle avait en elle une source inépuisable, et ne savait pas la contenir. Il y a quelques-uns de ses romans, surtout dans la première et la seconde manière, qui semblent des exercices de style (*Lélia*, *Les Sept Cordes*). C'est là que les auteurs de *morceaux choisis* iront puiser A vrai dire, ils n'auront pas tort. La richesse et la sou-

plesse du style y tiennent quelquefois du miracle. L'*Eau*, le *Lever du soleil*, la *Solitude* (première partie de *Lélia*), la *Symphonie de la lune* (*Sept Cordes*) sont des chefs-d'œuvre de peinture large, de style nombreux, éclatant et magnifique, des morceaux de maître. Mais ce sont des *morceaux*, et je le regrette un peu.

Il me semble que, comme tous les artistes qui sont trop bien doués, elle a besoin d'une contrainte. Quand elle s'astreint à parler, non point le langage qui coule naturellement de ses lèvres, mais le langage d'un autre, cela lui est une rigueur salutaire, qui double sa force. Écrire tout un roman dans le style dont userait un paysan, s'il était né avec l'imagination d'un poète, semble une gageure. Elle l'a gagnée, dans *Jeanne*, dans la *Mare au Diable* et surtout dans ses merveilleux *Maîtres Sonneurs*. La fraîcheur et la nouveauté des images, la verdeur vivante de l'expression y sont un charme que personne, au XIXe siècle, n'a possédé à pareil degré. Quand on compare ces beautés originales aux prouesses de style de *Lélia*, on sent toute la différence qu'il y a entre écrire admirablement, mais à l'imitation de la littérature du jour, et écrire fortement, soutenu à la fois et maintenu par le sujet, qui vous anime, vous excite et vous maîtrise.

Elle n'a pas toujours été aussi haut ; mais, même dans ses romans de la dernière manière, cette façon abandonnée et facile, dans une distinction naturelle qui ne se dément pas, qui ne peut pas se démentir, a bien son mérite. C'est une abondance douce et égale, un style plein, savoureux et frais, qui semble sentir le lait. On comprend, en lisant George Sand bien mieux qu'en lisant Tite-Live, ce que Quintilien entend par son « *lactea ubertas.* » Elle repose de Michelet, et Fénelon

l'aurait aimée. Ce sont deux grands éloges, mêlés de deux légères critiques.

En somme, elle est de ceux qui ne séduisent point, et qui captivent. C'est de ceux-là qu'il est très difficile de se défendre. Je conseille à ceux qui ne l'aiment point de ne pas la lire : il y aurait péril pour eux. Il est des auteurs qu'on aime passionnément, et dont on revient ; il en est d'autres qu'on goûte doucement, sans fanatisme, sans alarmes aussi, et auxquels on reste attaché. George Sand est du nombre. Le goût que l'on prend d'elle est une sorte de sympathie. Son style nous devient un ami. On se détache plus facilement d'un enchantement que d'une amitié.

VI

George Sand a occupé une place très considérable dans la littérature du XIX[e] siècle. Elle a renouvelé l'idylle, elle a transformé le roman. A égale distance du roman d'aventures, si puéril, et du roman purement réaliste, si pénible, elle a eu un genre moyen, où il entre du romanesque, où il reste de la vérité, où une poésie douce et une sensibilité délicate trouvent leur place, et qui pourrait bien être le vrai roman français. Son influence, presque insensible chez nous, a été grande à l'étranger. Tourguénef, George Elliot, Dostoïevski l'ont passionnément admirée.

Elle a trop tardé, à mon gré, à être elle-même, ce dont tant de gens s'avisent si tard, et d'aucuns jamais. Dans sa jeunesse elle aimait à porter le costume masculin. Plût à Dieu que ce n'eût été que matériellement ! Mais elle aimait aussi à s'affubler des idées des hommes

de son temps qu'elle portait gauchement, et où elle restait un peu empêtrée. Plus tard elle est devenue ce qu'elle était en son fond sans s'en douter, un peintre admirable de scènes rustiques, et un narrateur ému et gracieux des sentiments tendres du cœur. On ne l'a point surpassée en ces deux affaires. Elle a perdu quelque temps à revêtir d'un beau style un peu appris des chimères un peu empruntées. Elle a eu ensuite une assez longue carrière pour écrire toute une œuvre sincère, fine et douce, d'une tendresse féminine exquise. « *Vera incessu patuit.* » Elle a été souverainement gracieuse et aimable depuis qu'elle a perdu l'habitude de se déguiser en homme.

BALZAC (1)

I

CARACTÈRE ET TOURNURE D'ESPRIT.

C'est un singulier caprice du fabricateur souverain d'avoir uni un jour le tempérament d'un artiste et l'esprit d'un commis voyageur. Balzac a été vulgaire et pénétrant, grossier et subtil, plein de préjugés sots et tout à coup infiniment clairvoyant et profond. Sa platitude confond, et aussi son imagination. Il a des intuitions de génie, et des réflexions d'imbécile. C'est un chaos et un problème. Essayons de démêler.

L'homme était vulgaire, lourd d'aspect, trapu, grosse voix et gestes violents. Il manquait d'esprit absolument. Sa plaisanterie était grasse et grosse. Il est admirable

(1) Honoré de Balzac, né à Tours le 20 mai 1799. — Jeunesse obscure et pauvre. — De 1821 à 1829 œuvres de jeunesse bizarres ou plates, sans valeur. — De 1830 à 1850, les quarante volumes réunis sous le titre de LA COMÉDIE HUMAINE; plus le théâtre : *Vautrin* (1840), *les Ressources de Quinola* (1842), *la Marâtre* (1848), *Mercadet ou le Faiseur* (1851), en cinq actes d'abord, réduit plus

dans les conversations qu'il prête à ses hommes d'esprit (*Illusions perdues*). Elles sont stupides. Ses Parisiens ont l'air de charretiers en liesse. Ses ducs font des calembours, des *à peu près* et des *queues de mots*. Chose étrange, il a vu le monde, le vrai monde ; et il est si vrai qu'il ne suffit pas de voir, et que nous sommes toujours par la moitié dans l'impression que nous recevons des choses, que son grand monde ressemble à une loge de portiers des quartiers pauvres. Une lady questionne un vicomte : « Sincèrement, petit ? » (*Lys dans la vallée*). Une duchesse dit « hein ? » (*Père Goriot*). « Et Eugène comprit ce hein, » ce qui ne m'étonne pas après les façons qu'il a eues deux heures avant chez madame de Restaud. Une vicomtesse dit à un baron, la seconde fois qu'elle le reçoit : « Vous êtes un amour d'homme, » et Eugène se dit : « Elle est charmante ! » Il est étonnant, cet Eugène.

Cela devient très amusant, sans que Balzac s'en avise, à force d'être faux. On dirait une parodie. Voici une conversation de femmes de l'aristocratie. Ce sont de grandes dames, de très grandes dames. Il y a même une jeune fille : « Le premier mot d'Hortense (c'est la jeune fille) avait été : « Comment va ton amoureux ?... Oh! je voudrais bien le voir. — Pour savoir comment est tourné celui qui peut aimer une vieille chèvre ? — Ce doit être un monstre de vieil employé à barbe de bouc ? dit Hortense (la jeune fille)... — Voilà quatre ans que je le porte dans mon cœur... — Tu ne sais pas ce que c'est

tard en trois actes par Dennery et restés au répertoire sous cette forme. -- Toute sa vie Balzac fut poursuivi par des embarras d'argent où des spéculations hasardeuses et malheureuses l'avaient jeté. Il s'était marié en 1849. Les terribles excès de travail dans lesquels il avait passé sa vie hâtèrent sa fin. Il mourut le 20 août 1850.

d'aimer. — Nous savons tous ce métier en naissant » (*Cousine Bette*).

Une baronne est contrainte d'avoir une entrevue avec une actrice, et Balzac nous prévient que la baronne trouve dans l'actrice « une femme calme et posée, noble, simple, et rendant par ses façons hommage à la femme vertueuse... » Sur quoi l'actrice appelle son domestique et a avec lui, devant la baronne, une conversation de corps de garde : « La brodeuse de madame s'est mariée. — En détrempe ? demanda Josépha... » Voilà comment Balzac entend les belles manières.

Il a lui-même avec son lecteur des manières qui sont de mauvais ton. Il est vaniteux, pédant, il étale complaisamment et lourdement son érudition, interrompt son récit pour vous dire : « La sculpture est comme l'art dramatique, à la fois le plus difficile et le plus facile de tous les arts. — Michel-Ange, Michel Columb, Jean Goujon, Phidias, Praxitèle, Polyclète, Pujet, Canova, Albert Durer, sont les frères de Milton, de Virgile, de Dante, de Shakespeare, du Tasse, d'Homère et de Molière. Cette œuvre est si grandiose qu'une statue suffit à l'immortalité d'un homme... Si Paganini..... » (*Cousine Bette*). Et deux pages de réflexions tout aussi neuves et originales.

Ailleurs c'est une dissertation sur la divination, ailleurs sur l'amour anglais comparé à l'amour français (*Lys dans la vallée*). M. Homais s'en est souvenu dans sa conversation avec Rodolphe sur les femmes des divers pays. Mais, comme M. Homais est homme de goût, il l'a abrégée.

Balzac a des idées de clerc de notaire de petite ville sur l'air et l'aspect extérieur des artistes : « Ce jeune homme doué de cette tournure extraordinaire et bizarre

qui signale les natures artistes, frappa vivement Lucien » (*Illusions perdues*). N'avait-il donc jamais regardé Hugo, ni Lamartine, mais seulement les *bousingots* de 1830?

Il interrompt un des plus beaux de ses romans (*Ménage de garçon*) pour vous conter par le menu les bonnes farces de l'*œuvre de la désœuvrance*, à Issoudun, et remplit trente pages des méchants tours parfaitement insipides, et qu'il trouve amusants, de rapins de sous-préfecture. — Il montre partout cette vénération béate et un peu niaise des mœurs de Paris, et cette ironie lourde à l'endroit des mœurs de province qui est la marque même du provincial, et que Molière avait signalée déjà dans Cathos et la comtesse d'Escarbagnas. Musset n'a jamais gouaillé les sous-préfectures. Il était trop vrai Parisien pour cela.

Sa philosophie est grosse, courte, à axiomes tranchants, à paradoxes violents, sans finesse et sans nuances, comme celle d'un étudiant de brasserie. L'homme est une brute, n'a que des instincts, des appétits et des intérêts. Il faut un gouvernement absolu et une religion tyrannique pour le brider. — Notez qu'avec cela Balzac est spiritualiste ; mais du spiritualisme le plus matériel qui soit au monde. L'âme existe; c'est un fluide. La volonté existe : c'est une manière d'électricité, de magnétisme, qui nous sort par les yeux, et fascine et dompte les autres (*Louis Lambert*). S'il s'agit de convertir un vieux médecin athée à la croyance de Dieu, c'est chez une somnambule que Balzac le conduira, et le docteur en revenant ira à la messe (*Ursule Mirouet*). J'ai entendu démontrer l'existence de l'âme par ce fait que l'on souffre aux changements de temps dans un membre depuis dix ans amputé. C'est du spiritualisme de vétérinaire. — Il

ne faut pas oublier, du reste, que cet homme n'est ainsi que quand il croit raisonner. Quand le poète se réveille, l'imagination exaltée supplée à l'impuissance de la pensée ; et la fin de *Séraphita* est un magnifique poème mystique.

En effet, il y avait un artiste dans ce basochien de petite ville. Il avait l'imagination d'abord, et la vraie, non pas celle qui s'exerce dans les mots, qui fait des métaphores, construit laborieusement des symboles ; mais celle qui crée des êtres et des événements. Il habitait un monde qui émanait de lui. Des êtres logiques, vraisemblables et complets sortaient de son cerveau et marchaient devant ses yeux. Et ils agissaient, disant ce qu'ils devaient dire et faisant ce qu'ils devaient faire d'après leur tempérament ; ayant le caractère de leur origine et de leur complexion, les habitudes de leur caractère, les idées de leurs habitudes, les paroles de leurs idées, et les actes de leur langage ; pleins, solides, organisés, vivants, les uns plus complexes et les autres quelquefois trop simples, et nous reviendrons sur ce point, mais tous animés, et qui respiraient.

C'est le premier trait, et c'est le don essentiel de l'artiste : le sentiment de la vie, et la faculté d'en donner l'illusion. Cette puissance, qu'il eut à un degré extraordinaire, était soutenue chez lui par le don de voir le détail des êtres et des choses. Ce n'est pas la même faculté. De grands artistes, comme Corneille, ne l'ont pas. Ils créent la vie large et forte ; ils ne sentent pas la vie minutieuse, ne savent pas la guetter et la poursuivre dans ses manifestations légères et apparemment insignifiantes, qui sont pourtant ce qui donne aux choses et aux êtres leur physionomie. Pour bien comprendre, songez

à ce que nous sommes, nous, gens du commun. Nous disons : « telle personne a un air de bonté ; » c'est une vue d'ensemble un peu vague. Mais cette vue nous a été donnée par mille détails dont nous avons reçu l'impression comme inconsciente. Ces mille détails, l'artiste les voit tous, et parmi eux choisit, et nous donne les plus significatifs, et à chacun nous nous écrions : « Comme c'est vrai ! j'avais remarqué cela ! » Nous ne l'avions pas remarqué, nous l'avions entrevu, et c'est lorsque l'artiste nous le montre, que ce détail sort, comme appelé par lui, net et précis, du fond de notre mémoire confuse.

Cette faculté d'observation et d'évocation, personne ne l'a eue comme Balzac.

Cela suffisait pour faire de lui un grand romancier. Il avait plus encore. Il avait le don, infiniment rare, de voir, et de ressusciter dans sa pensée, des ensembles, des groupes humains, presque des sociétés organisées, avec les actions et réactions des membres qui les composent les uns sur les autres. Ceci est un don absolument supérieur. On compte aisément ceux qui l'ont reçu. Shakespeare et Molière sont les plus illustres. Quand il a cette puissance, le romancier est une manière de poète épique. Ce n'est plus là seulement créer la vie, ce n'est plus seulement la surprendre dans les plus menus de ses détails caractéristiques, c'est, de plus, l'embrasser dans sa plénitude, et, chaque être qu'on a créé, bien vivant déjà, le rendre plus vivant encore du contact, du froissement et de l'impulsion de la vie de tous les autres. Un monde a été créé. Balzac n'était ni plus ni moins que ce créateur ; et il l'était incessamment.

Il avait en lui de quoi dépasser tous les romanciers connus, et se placer au rang des plus grands poètes ;

et c'est même ce qu'on a cru dans le premier moment d'étourdissement. C'est ce qui serait arrivé, si les énormes défauts que nous avons signalés tout d'abord n'avaient perpétuellement gêné ces magnifiques facultés naturelles, et quelquefois ruiné, toujours compromis l'exécution.

Comme, avec tout son génie, il était peu avisé, peu réfléchi, un peu sot, pour tout dire, il n'avait à aucun degré le sens critique, qui, poussé trop loin, glace et dessèche absolument l'artiste, mais qui lui est aussi absolument nécessaire, à un certain degré, pour se rendre compte de ses aptitudes, n'en point franchir les bornes, ne point s'en attribuer qu'il n'a pas. Il allait tout à fait au hasard dans ses projets et ses conceptions, aussi bien dans son métier d'artiste que dans sa vie. Il n'avait aucune délicatesse de sentiment, et il s'avisait un jour de faire un roman sentimental. Il n'avait pas d'esprit, et il se piquait de faire des romans de *conversations parisiennes*. Il avait un sentiment de la réalité incomparable, et son imagination lourdement fantasque le poussait à se jeter dans les inventions purement romanesque et invraisemblables, où il faut la légèreté de fantaisie et de libre verve qu'il n'avait pas.

Il en résulte, non seulement des inégalités extraordinaires; cela va de soi, et n'étonne point chez les plus grands; mais des disparates et des contrariétés qui confondent. On ne le définit et on ne lui donne son vrai nom, qu'en laissant tomber des parties énormes de son œuvre qui contrarient la définition. Car il est ceci, incontestablement, et voilà qu'il est absolument le contraire, d'un ouvrage à l'autre, ce dont on se consolerait, et quelquefois dans le même ouvrage, ce qui désole. Ainsi, il est un romancier purement romanesque à la façon d'Anne Radcliffe; il est un romancier élégiaque et

mystique; et puis il est un romancier réaliste admirable; et encore il est, non plus seulement réaliste, mais grossier, bas et violent, ce qui est une dégénérescence du réalisme tellement grave, que c'en est précisément le contraire.

Il faut le suivre dans ces différents personnages, d'abord, pour dire ensuite dans lequel il a été véritablement lui-même, et l'homme qui compte devant la postérité.

II

LE ROMANCIER ROMANESQUE.

Ce qu'on a appelé pendant quelque temps le « romantisme », c'est-à-dire la littérature d'imagination, avait eu le sort de toutes les écoles littéraires. Il était devenu la proie des imitateurs inintelligents, et avait eu une arrière-garde ridicule. Ses héros extraordinaires étaient devenus des bandits ou des capitans burlesques d'invraisemblance. George Sand disait déjà en 1832 : « Allons ! faisons des monstres. » Ses femmes frêles et plaintives, ses Ophélie ou ses Elvire, étaient devenues des créatures aériennes et insaisissables : « *tenues sine corpore vitæ, volitantes cava sub imagine formæ*; » ses effusions religieuses s'étaient vaporisées en vague mysticisme; ses aventures singulières étaient devenues d'incroyables imbroglios d'événements fantastiques; sa poésie élégiaque avait dégénéré en romances de Loïsa Puget : « *Quand vous verrez tomber, tomber les feuilles mortes...* » — Tout ce bas romantisme, car il est difficile de lui donner une dénomination plus claire, ou plus honorable,

Balzac l'a accepté, l'a goûté, lui, homme de génie, et lui a donné une grande place dans son œuvre.

Il y a en lui un Eugène Sue, un Soulié, et un mauvais élève de Ballanche. Il a raconté des histoires noires de forçats étranges (*Dernière incarnation de Vautrin*), des associations mystérieuses et criminelles (*Histoire des Treize*), des romans de cour d'assises (*Une ténébreuse affaire*), qui font songer à Gaboriau. Il a perdu la moitié de sa vie à cela. Et nous ajouterons, comme toujours, cela nous serait indifférent; s'il n'était arrivé, comme toujours aussi, que, dans ses œuvres les plus sérieuses, l'humeur folle du romancier de cabinet de lecture éclate tout à coup, donne soudain à l'ouvrage un caractère inattendu, et le gâte.

Alors que nous nous sentions en pleine réalité, bien observée et bien peinte, brusquement une fortune rapide et inexpliquée d'un personnage, un changement de situation imprévue, un bond dans le fantastique nous surprend, et altère tout notre plaisir. L'imagination vulgaire a tout à coup pris le dessus. C'est le passage subit de la gêne à la grande fortune de M. de Mortsauf (*Lys dans la vallée*); la métamorphose bien rapide et bien peu éclaircie de Philippe Bridau, le soudard escroc, placé sous la surveillance de la police, en officier général, grand dignitaire, et duc et pair de France, ou peu s'en faut. Lisons-nous un roman de mœurs, ou la *Grande-Duchesse de Gérolstein* ?

Les *Illusions perdues* sont un bon roman réaliste, et où il y a bien du talent. Mais examinez de près la vie que mène Lucien de Rubempré lancé dans le journalisme. Faites le compte d'une de ces journées, plaisirs et travail. Je défie qu'on n'y trouve pas, en supposant l'organisation la plus vigoureuse, et en supprimant tout

sommeil, moins de soixante-dix ou quatre-vingts heures. La journée de Ponocratès travaillant avec Pantagruel est moins occupée, paraît oisive par comparaison. — Songez de même aux prodiges plus que gigantesques de travail et d'économie qui sont dans la *Peau de chagrin*, dans *Savarus*. Nous sommes en pleine fantasmagorie. Cela gâte et affaiblit ce qui est à côté, met en défiance, ôte, pour ainsi dire, de l'autorité à l'observation du peintre de mœurs.

De même son mysticisme est tout romanesque. Il y a quelque chose de voulu, de tendu et de forcé. Non seulement *Louis Lambert* et *Séraphita* sont des rêveries pénibles et mal enchaînées ; mais elles ne semblent pas sincères. Elles semblent, comme les *Sept cordes de la Lyre* de George Sand, l'effet d'une sorte de gageure, un parti pris de se conformer à un des goûts du temps. « On fait des monstres, faisons des monstres. » On fait aussi des nuages ; soyons aussi nébuleux qu'un autre.

Son goût, à jamais déplorable, de faire des portraits de grandes dames, vient d'abord de sa vulgarité prétentieuse (il n'est commis voyageur qui ne se persuade qu'il a produit une forte impression sur une duchesse), et ensuite de ce même souci de suivre le bel air du temps. On est distingué et délicat, soyons délicats et distingués. Dieu sait comme il l'est, le malheureux, et à quoi ressemblent ses Maufrigneuses. Je voudrais qu'on me dît ce que pense M. Feuillet des romans mondains de Balzac. Mais je crois le savoir.

Il a voulu écrire le roman de la vertu pure et de la délicatesse exaltée. C'est le *Lys dans la vallée*. Ce livre, très admiré, dit-on, en sa nouveauté, est peut-être, sauf quelques détails, le plus mauvais roman que je connaisse. Parce que madame de Mortsauf reste chaste et fait des

discours du plus effroyable pédantisme sur la vertu, Balzac croit avoir peint l'honnête femme. Il est vrai que cette honnête femme passe toutes ses soirées dans un parc à expliquer la vertu à un jeune homme qui l'aime. Il me semble qu'elle ne perdrait rien de son honnêteté à la commenter moins.

D'autant plus que voici de son style : « *Ma confession ne vous a-t-elle donc pas montré les trois enfants auxquels je ne dois pas faillir, sur lesquels je dois faire pleuvoir une rosée réparatrice, et faire rayonner mon âme sans en laisser adultérer la moindre parcelle? N'aigrissez pas le lait d'une mère!* »

Le jeune homme est aussi vrai et a la même simplicité d'expression. C'est lui qui raconte : « *Madame a raison, dis-je en prenant la parole d'une voix émue qui vibra dans ces deux cœurs où je jetai mes espérances à jamais perdues, et que je calmai par l'expression de la plus haute de toutes les douleurs, dont le cri sourd éteignit cette querelle comme, quand le lion rugit, tout se tait. Oui, le plus beau privilège que nous ait conféré la raison est de rapporter nos vertus aux êtres dont le bonheur est notre ouvrage, et que nous ne rendons heureux ni par calcul, ni par devoir, mais par une inépuisable et volontaire affection.* » — Evidemment Balzac s'applique. Il s'agit de faire penser et parler des âmes d'élite. Il a bien compris que la haute distinction morale consiste à annoncer dans le style de M. d'Arlincourt des pensées de Joseph Prudhomme.

De compte fait, toute la mauvaise littérature venue à la suite du mouvement littéraire de 1820, et qui en est comme la parodie, a été très estimée de Balzac, très imitée, et encore maladroitement, par lui, et a laissé dans tous ses ouvrages des traces profondes. Je ne vois

guère qu'une manie de la génération littéraire dont il était qu'il n'a pas suivie : c'est le *sentiment de la nature*, et la fureur de décrire des paysages. Il y en a peu dans son œuvre, et ceux qu'on y trouve sont courts et sobres. Et encore (ce n'est qu'un seul exemple ; mais il est significatif) le fameux bouquet du *Lys dans la vallée*, si admiré, et non sans raison, par M. Taine, ce bouquet passionné, troublant, subtil messager d'amour, il est bien dans le tour d'esprit des paysagistes de 1830 ; et nous le verrons, plus tard, s'épanouir, se gonfler, s'étendre, et devenir, chez un « romantique » sans le vouloir, l'énorme et fantastique *Paradou* de la *Faute de l'abbé Mouret*.

III

LE ROMANCIER RÉALISTE.

Balzac se trompait cruellement, et prenait une fantaisie pour une inspiration, quand il se laissait aller ainsi aux écarts ou aux prestiges de l'imagination romanesque. Le fond de sa complexion consistait à regarder passionnément et à voir exactement le réel. On l'a comparé à Saint-Simon, et l'on a eu raison. Comme Saint-Simon il a une curiosité toujours en éveil et à l'affût. Comme Saint-Simon il « *assène ses regards* » sur tout ce qui l'entoure, et a sans cesse la « *promptitude des yeux à voler partout en sondant les âmes.* » Comme Saint-Simon, il est, pour me servir du mot de Sainte-Beuve, « curieux comme Froissart et pénétrant comme La Bruyère. »

Il voit d'abord les choses inanimées ; il les voit mi-

nutieusement et profondément, regardant une maison de Paris ou de province, avec la passion d'un archéologue pour un monument figuré d'Eleusis. Pour notre goût même, il les voit trop, en est trop fortement et trop longtemps obsédé. On a trop répété qu'en profond philosophe il n'étudiait les *entours*, comme dit Montaigne, les alentours et l'habitat de l'homme, que pour mieux expliquer sa nature, comme on étudie l'effet dans sa cause. La vérité est qu'il aime les choses, dans tout le détail de leur physionomie, et s'attarde à les décrire parce qu'il s'y amuse infiniment.

Je ne songe pas à m'en plaindre; car je sais bien qu'avec lui c'est le moment où l'intrigue commence qui marque souvent la fin de mon plaisir, et que ces énormes substructions sont parfois ce qui restera de son monument, ailleurs assez fragile. Il la saisit si bien, cette physionomie des choses! Quelquefois, et c'est alors seulement qu'il faut se plaindre, le détail est trop infini pour que la vue même de l'objet n'en soit pas un peu brouillée. Mais, le plus souvent, et les grandes lignes sont bien tracées, et les menues observations sont d'une vérité qui grave à tout jamais l'objet dans l'esprit. Un seul exemple. Appartement de médecin pauvre :

« Le salon où les consultants attendaient était mesquinement meublé de ce canapé vulgaire, en acajou, garni de velours d'Utrecht jaune à fleurs, de quatre fauteuils, de six chaises, d'une console, et d'une table à thé... La pendule, toujours sous son globe de verre, entre deux candélabres égyptiens, figurait une lyre. On se demandait par quels procédés les rideaux pendus aux fenêtres avaient pu subsister si longtemps; car ils étaient en calicot jaune imprimé de rosaces rouges de la fabrique de Jouy... L'antichambre servait de salle à manger. On devinait dès l'entrée la misère décente qui régnait dans cet appartement désert

pendant la moitié de la journée, en apercevant les petits rideaux de mousseline rouge à la croisée de cette pièce donnant sur la cour. Les placards devaient recéler des restes de pâtés moisis, des assiettes écornées, des bouchons éternels, des serviettes d'une semaine... »

C'est ainsi qu'il faut voir pour donner à une histoire sa solidité, son fonds ferme, arrêter et retenir le lecteur dans l'illusion du réel.

Balzac voit avec la même passion, et aussi bien, le détail des habitudes que donnent aux hommes leurs professions, leurs origines, leur éducation, leurs relations. Il sait la manie caractéristique, et comme le pli qu'un homme a pris peu à peu dans son atelier, son bureau, son greffe, sa boutique, et qu'il a gardé, ineffaçable. Il sait les secrets rapports qui unissent notre corps à notre âme, nos mouvements à nos instincts, nos allures à nos préoccupations habituelles, nos gestes familiers à nos pensées accoutumées. Il ne faut rien moins pour peindre des hommes véritables, et il a ce talent plus que personne dans notre littérature.

J'entends pour les gens de basse ou de moyenne classe, ceux qui sont comme plus voisins des choses, et qui semblent plus que les autres être façonnés par elles. Car il a un peu peint les hommes avec le talent qu'il avait pour peindre les objets. Pour les hommes des classes supérieures, qui eux aussi, certes, reçoivent l'empreinte du monde où ils vivent et de la série de phénomènes où ils sont engagés, mais qui sont modifiés par des influences plus multiples, des pressions plus diverses, effets de causes plus complexes, il est bien certain que sa méthode serait bonne encore, mais que son information est trop restreinte, sa vue trop

courte, ou son induction trop hasardeuse. Reste à son avoir, et comme son bien propre, tout le monde populaire et bourgeois, qu'il a admirablement connu et fait voir. Ses marchands, ses gens de justice, ses étudiants, ses rentiers, ses petits propriétaires, ses portiers, ses commis voyageurs, ses journalistes, ses petits artistes (les grands sont moins bien vus), ses comédiens et comédiennes, ses gens de province, bourgeois, demi-bourgeois, hobereaux, sont excellents, dignes d'être étudiés par la postérité, et forment le tableau le plus vrai et le plus vif d'une société, qui ait paru depuis La Bruyère.

Il est capable, et c'est un prodige, d'intéresser pendant le cours de deux gros volumes, sans intrigue, à proprement parler, et sans incidents, par la seule accumulation de détails vrais et curieux sur un certain monde, celui des journalistes vers 1825 (*Illusions perdues*). C'est tout à fait l'art de Lesage (moins son style), et encore Lesage, un peu pour grossir ses volumes, et leur produit, un peu pour ramener à son livre, toutes les cinquante pages, les amateurs de roman romanesque, insérait de temps en temps, et juste à point, dans son taleau de mœurs, une aventure extraordinaire et espagnole d'enlèvement et de coups d'épée.

La façon dont Balzac voit les relations de ses créatures entre elles et les mœurs de la société qu'il nous présente, n'est pas moins curieuse que sa manière de voir les choses elles-mêmes et les hommes. Elle est très originale, et sauf exceptions, assez vraie. Je ne crois pas être en contradiction ici avec ce que j'ai dit de sa psychologie restreinte et bornée. Je pense en effet que c'est une vue courte que de s'être représenté les hommes comme uniquement animés par des instincts,

des appétits et des intérêts. Mais remarquez que quand on considère les hommes, non pas en eux-mêmes, mais dans leurs relations entre eux, c'est un peu comme cela qu'on est amené à les voir.

A regarder la vie en son ensemble, c'est surtout le combat pour la vie qu'on aperçoit. Nous ne sommes au fond ni tout bons, ni tout mauvais, mais nous paraissons tous plus mauvais dans nos actes que nous ne le sommes dans nos cœurs. Seuls avec nous-mêmes, ou dans le cercle de notre foyer, nous n'aspirons, en général, qu'au bien. Sortis de chez nous, le conflit des intérêts nous emporte et nous heurte les uns contre les autres, et excite et fouette en nous tous les instincts de lutte que nous sentons maintenant nécessaires pour nous faire notre place sur ce chemin étroit de l'ambition, dont parle Lucrèce. Ces instincts, nous ne demanderions pas mieux que de les laisser dormir; mais ils se réveillent à la vue du concurrent, qui lui-même sent les siens réveillés par notre présence.

Tout romancier qui peint la société est donc très porté à voir l'homme sous ses plus mauvais aspects. Or, et c'est un mérite littéraire, Balzac a le goût du roman social, beaucoup plus que du roman intime, et c'est l'homme engagé dans les grandes masses mouvantes de la société qui l'entoure, qu'il aime à considérer et à suivre. De là, autant que de sa philosophie personnelle, son habitude de peindre l'homme surtout par ses méchants côtés; et, en tenant compte des réserves qui précèdent, on peut dire que le regard général jeté par Balzac sur le monde révèle de bons yeux.

Il y a vu, d'abord, comme on l'a dit, un universel assaut à la conquête de la fortune, une furieuse soif d'or. Cela est vrai; mais cela ne le distinguerait guère

de ses prédécesseurs, et La Bruyère en a aperçu tout autant. Ce que Balzac a bien distingué, ce sont les conditions nouvelles de l'ambition dans la société moderne. Sous l'ancien régime, les grâces étant réservées à une seule classe privilégiée, la lutte pour la faveur était circonscrite. Dans la société moderne, elle est étendue à toute la nation. Dans un état resté centralisé et devenu démocratique, le pays tout entier devient ce qu'était la cour de Versailles. Quand Figaro disait à Almaviva : « Vous vous êtes donné la peine de naître, » Almaviva aurait dû répondre : « Plaignez-vous donc ! Un temps vient où il faudra vous donner la peine d'être aussi intrigants que nous. » Balzac a vu cela admirablement, et c'est une des choses qui donnent à son œuvre sa cohésion, sa réalité et sa vie.

L'importance des *relations*, le fameux *qui connaissez-vous*? auquel il n'est homme du XIXe siècle qui ne soit habitué, et qui a remplacé le *de quelle maison?* d'autrefois ; la préoccupation constante d'amitiés à se ménager, ou à ménager, d'influences à faire agir, de recommandations à arracher, se retrouve à toutes les pages de cette œuvre. Balzac ne nomme pas un commis-greffier, sans indiquer qu'il est apparenté aux Camusot, ni un juge de paix, sans s'être assuré qu'il est allié de loin aux Grandlieu. Il y a des négociations pour les mariages, d'infinies diplomaties pour les héritages, des guerres des *deux roses*, avec alliances, conventions, partages, trêves, traités, pour une série d'avancements.

La vie moderne est bien là, non tout entière, et je me suis expliqué là-dessus, mais vraie, observée d'une manière originale et nouvelle, dans l'unité de son principal ressort, dans l'infinie variété de ses circonstances et de ses accidents.

C'est en cette affaire qu'il est digne de toute attention, et un témoin très considérable des choses de son temps. Des choses même qui ne sont plus vraies, prenons garde et ne crions pas trop vite au romanesque, elles l'étaient parfaitement à l'époque où il écrivait. Par exemple, la puissance énorme qu'il attribue à la presse, à une dizaine de condottieri de lettres faisant et ruinant les réputations, cela paraît un paradoxe de nos jours, où les journaux n'ont plus qu'une demi-influence, et sont surtout une puissance financière. Mais songeons que de son temps la presse n'était pas libre, que le nombre des journaux était très restreint, et que c'est précisément dans ces conditions que la presse est toute-puissante, son autorité étant en raison inverse de la liberté dont elle jouit, et le petit nombre des journaux rendant plus facile une entente entre eux

Voilà le réalisme chez Balzac : une vue exacte et forte des choses, la connaissance très complète des classes moyennes de la société, l'intelligence pénétrante des conditions nouvelles dans lesquelles ces classes s'élancent et se pressent en se heurtant à l'assaut des jouissances matérielles, ou seulement du droit de vivre.

C'est quelque chose ; et il y faut ajouter. Il a, moins souvent, l'intuition de réalités tout aussi exactes, mais plus agréables à regarder, des vertus rares et précieuses, qui, sous la fumée et la poussière du combat de la vie, disparaissent un peu, mais que, d'un œil sûr, il sait démêler. Ses hommes vertueux sont, le plus souvent, un peu niais, il est vrai. C'est qu'il faut savoir reconnaître qu'il en est souvent ainsi, et surtout, encore une fois, que dans la société vue dans son ensemble, *ils paraissent tels*, dupes apparentes dans le grand marché et le grand conflit, reprenant loin de la mêlée et dans le

sanctuaire de leurs consciences, leurs incomparables avantages.

Il n'est pas moins vrai qu'il les connaît, qu'il sait les voir et les peindre avec autant de minutieuse et savante perfection que les coquins. La baronne Hulot (sauf quelques traits où la maladresse de Balzac à peindre les choses délicates se retrouve) est d'une vérité, et presque d'un charme inattendus et bien frappants. Schmucke et Pons sont peints avec amour, et ineffaçables dans le souvenir, tout autant que M. Marneffe ou la cousine Bette. Et, remarquez-le, ils ne sont point si sots. C'est un grand trait de vérité que de les montrer trouvant dans l'héroïsme de leur amitié des adresses et des ruses qu'inspirent à d'autres la cupidité et l'intrigue basse.

Enfin (chose plus rare encore) Balzac n'a pas été sans rencontrer ce qu'on peut se risquer à appeler la poésie du réalisme, la grandeur des humbles joies, non pas le charme mièvre et fade que tel poète contemporain essaye de jeter sur les vulgarités, mais la forte et saine saveur des travaux populaires, le rafraîchissement de l'âme qui se repose dans l'activité physique.

« Nous arrivâmes à l'époque des vendanges, qui sont en Touraine de véritables fêtes. La maison est pleine de monde et de provisions. Les pressoirs sont constamment ouverts. Il semble que tout soit animé par ce mouvement d'ouvriers tonneliers, de charrettes chargées de filles rieuses, de gens qui, touchant des salaires meilleurs que pendant le reste de l'année, chantent à tout propos... Je regardai les jolies haies couvertes de fruits rouges, de sivelles et de murons ; j'écoutai les cris des enfants; je contemplai la troupe des vendangeuses, la charrette pleine de tonneaux et les hommes chargés de hottes... Puis je me mis à cueillir des grappes, à remplir mon panier, à l'aller vider au tonneau de vendanges avec une application corporelle, silencieuse et soutenue, par une marche lente et mesurée, qui laissa mon âme

libre. Je goûtai l'ineffable plaisir d'un travail extérieur qui voiture la vie en réglant le cours de la passion, bien près, sans ce mouvement mécanique, de tout incendier. Je sus combien ce labeur uniforme contient de sagesse... »

Le style n'est pas encore bien bon, mais l'inspiration est très élevée, la pensée très forte, la peinture large, et je voudrais bien, pour l'honneur de mon pays, que telle admirable page de Tolstoï sur la fenaison (1) soit sortie de celle-ci. Du moins c'est un mérite à chacune de rappeler l'autre.

Tout cela constituait un art qui était nouveau, à sa date, tant il était ancien. Le réalisme, en 1840, était oublié depuis plus d'un siècle. Il avait été mis en honneur (sous d'autres noms; mais ce n'est pas cela qui importe) par l'Ecole classique de 1660, dont tout l'effort, après la période de littérature romanesque qui va de 1600 à 1660, avait tendu à un retour au naturel et à la vérité. Il ne faut pas perdre de vue que les vrais réalistes français sont Racine, Molière, Boileau (2), La Bruyère, Dancourt et Lesage. — Après eux le goût de la vérité dans la peinture des hommes s'affaiblit. Marivaux a des parties, mais seulement des parties, de grand réaliste. Puis vient une littérature qui est ce qu'il y a de plus opposé au réalisme, la littérature à thèses, qui a toujours pour but de prouver quelque chose, œuvre souvent admirable de hardis et puissants penseurs, de raisonneurs ingénieux et brillants, mais qui s'écartent de plus en plus de l'étude froide et calme de l'homme, et s'enivrent d'idées, de théories et de

(1) *Anna Karénine.*

(2) Voir dans nos *Maîtres du* XVIIe *siècle* les articles sur Molière, Racine et Boileau. (Lecène et Oudin, 3e édition, 1887.)

systèmes, comme d'un vin pétillant, ou trouble. — Puis, après certaines déceptions, ç'avait été le tour d'une littérature sans idées, mais aussi sans observation, et comme sans yeux, qui se contentait d'avoir de l'esprit, et une certaine dextérité dans le maniement des mots. — Chateaubriand parut, les yeux s'ouvrirent, les magnificences du monde et de l'histoire se révélèrent, l'imagination française se réveilla, et reçut une impulsion puissante. Une littérature d'imagination se forma, qui régna quarante années en France.

Le réalisme devait venir; car c'est une loi en histoire littéraire (un peu partout, mais surtout chez nous) qu'à une grande secousse et à un grand essor de l'imagination, succède le besoin de reprendre terre, de ressaisir le réel, de voir « moins loin, mais plus clair, » comme dit Musset. Un Racine était désiré; il n'est pas venu. Un La Bruyère était attendu; on n'en a eu que quelques contrefaçons un peu faibles. Une manière de Lesage, très mêlé de bizarreries romanesques, sans esprit du reste et de peu de style, s'est présenté. Il a été accueilli avec transport, malgré ses défauts. Il rouvrait une voie, il était initiateur et inventeur. Il pouvait avoir des disciples, et en effet il en a eu de très considérables. Une période nouvelle de la littérature française commençait avec lui.

On lui en a su un gré infini. On a eu raison. Il faut continuer d'en tenir le plus grand compte, et c'est pour ces raisons qu'il occupe une place dans ce volume. Seulement son réalisme, de très bon aloi souvent, était gâté par le voisinage presque constant d'imaginations étranges qui sont ce qu'il y a de moins réaliste. C'est ce que nous avons vu plus haut. — De plus, considéré en lui-même, ce réalisme était quelquefois faux. C'est ce qui nous reste à voir.

IV

LA « LITTÉRATURE BRUTALE. »

Il faut savoir, en effet, que si le réalisme est le fond solide de l'art, rien, aussi, n'est plus difficile que d'être vraiment réaliste, et de s'y tenir. L'art réaliste consiste à voir exactement, et sans passion, les choses et les hommes, et à les peindre de même. Il aura donc pour méthode, — non pas de jeter au hasard toute la réalité dans l'œuvre d'art, parce que cela est matériellement impossible, et que si le réalisme était cela, l'art réaliste consisterait à se promener dans la rue — mais de choisir, *sans passion*, sans autre goût que celui du vrai, parmi les mille détails de la réalité, les plus significatifs, et de les coordonner de manière à produire sur nous l'impression que produit le réel lui-même, mais plus forte.

Cela a l'air simple, et c'est extrêmement malaisé, toute question de génie mise à part. En effet, si l'artiste écrit, c'est comme l'homme fait toutes choses, mû et poussé par une passion. Il a toujours, quoi qu'il fasse, l'arrière-pensée ou le secret désir de prouver, convaincre, attendrir, convertir, attirer à soi le lecteur, verser dans son œuvre quelque chose de ce qu'il pense, espère, rêve, regrette ou désire. Ici, c'est ce qu'il ne faut point. L'art réaliste doit être aussi impersonnel que possible. Il doit ne rien révéler des passions de l'auteur. — Et pourquoi non ? — Parce qu'il s'agit de peindre le vrai, et que, dès que je puis apercevoir les passions de l'auteur, je le soupçonne aussitôt d'avoir arrangé et redressé

la réalité dans un sens favorable à ses passions. Dès lors pour moi plus d'illusion de réalité. Le but est manqué. Nous sommes dans un autre art, qui peut être admirable, croyez que je le sais bien, mais qui n'est plus le réalisme

Si ce qui précède est vrai, on voit que la chose devient compliquée. Il est très difficile à un écrivain d'écrire sans y être poussé par une passion, et dès qu'il éprouve une passion en écrivant, il ne sera plus un réaliste. Car, par définition, tout ce qui n'est plus réalisme, non seulement est autre chose, mais est son contraire. — Eh bien, cette dégénérescence du réalisme en choses qui en sont la négation même se produit constamment dans l'histoire de l'art. Racine est un réaliste qui a la passion de la vérité, mais aussi celle d'une certaine noblesse de convention qui fait perdre quelquefois de vue la réalité; La Bruyère est un réaliste, mais avec une certaine amertume de misanthropie. Les réalistes anglais contemporains, avec une vue bien pénétrante, et un sens du réel incomparable, ont un souci d'attendrir sur les misères humaines et des effusions de sensibilité, comme Dickens, ou une pente à moraliser et un certain air de prédicant, comme George Eliot, qui sont choses fort acceptables, et souvent touchantes en elles-mêmes, mais qui déjà nous écartent un peu de cet art qui prétend n'être qu'une « *déposition de témoin, sous serment* (1). »

Il arrive même, selon la passion intime qui a[illegible] l'auteur, que le réalisme aboutit aux façons les p[illegible] différentes de peindre les mêmes gens. Flaubert Tolstoï ont tous deux une véritable passion, comm[illegible]

(1) Expression de George Eliot. *Adam Bede.* — V. *Le Roman naturaliste* de F. Brunetière.

dirai-je? pour les hommes de condition moyenne et d'intelligence un peu au-dessous de la moyenne. Seulement Flaubert les peint, et très bien, mais avec une véritable fureur d'ironie, de persiflage et de sarcasme, nous poussant du coude à chaque instant, de la manière la plus désobligeante, pour nous dire : « Sont-ils assez grotesques ! » — et Tolstoï les peint, et avec une fidélité admirable, mais avec une sorte de tendresse et de vénération, paraissant s'écrier à chaque ligne : « Quelle vraie grandeur ! » L'un est assurément aussi désagréable que l'autre.

En France, c'est en général du côté du sarcasme qu'ont glissé nos réalistes. Scarron, Furetière, La Bruyère n'ont guère peint la vie réelle, populaire ou bourgeoise, que pour s'en moquer. Le réalisme, aux siècles classiques, n'est, d'ordinaire, considéré que comme matière d'œuvre comique. L'originalité de Balzac est d'avoir compris qu'il pouvait être tragique au plus haut degré. Seulement, si c'est de ce côté qu'il a pris ses avantages, c'est de ce côté aussi qu'il a trop penché. C'est par là que sa passion l'entraîne, par là qu'il devient systématique, par là qu'il sort du réalisme vrai. Le réalisme devient chez lui une forme du pessimisme.

Il aimait à voir les choses et les hommes en laid. Il tempêtait, dans les conversations particulières, contre « l'hypocrisie du Beau » (1). Il aime pousser à outrance, au delà des limites du vrai, tout au moins du vrai ordinaire et moyen, qui constitue le vraisemblable, l'horreur, des situations, la scélératesse, la perfidie ou la bassesse des hommes. Il aime le violent et le brutal. Ce n'est pas la brutalité et la violence que je repousse du

(1) George Sand, *Autour de la Table*, article sur Balzac.

domaine de l'art, c'est la brutalité et la violence quand elles sont manifestement fausses, et ruinent l'impression de réalité que l'œuvre m'avait donnée jusque-là.

Que Rubempré soit forcé de passer une nuit, auprès de son amie morte, à rimer des chansons à boire et des gravelures, pour payer l'enterrement, je trouve cela tragique, et je suis ému ; car cela peut être vrai. Mais que Vautrin, caché dans la maison Vauquer, sous les apparences d'un bourgeois honnête et paterne, s'échappe tout à coup à faire une dissertation sur Paris considéré comme coupe-gorge, je vois bien que c'est là une manifestation de cynisme inutile ; que ce n'est pas Vautrin qui parle (il est trop intelligent pour cela), mais Balzac qui place là une proclamation de pessimisme. Que madame Marneffe, mourant repentie, dise dans un langage ignoble, *et qu'elle ne parlait pas pendant sa vie* : « Il faut que je fasse le bon Dieu, » je vois bien que Balzac fausse le caractère du personnage, est infidèle à la vérité pour le plaisir, qui lui est trop cher, de scandaliser l'honnête lecteur par une prouesse de grossièreté.

On comprend que je ne multiplie point les exemples en pareille matière. Il y en a beaucoup, et beaucoup trop. Toute une littérature est sortie de là, celle que M. Weiss a caractérisée d'une définition qui restera, « la littérature brutale. » Beaucoup n'ont vu que cela dans Balzac, et n'en ont pas imité autre chose. Il est responsable de toutes les audaces faciles et méprisables de tous ces romanciers qui ont feint de croire que le réalisme était dans l'étude des *exceptions* sinistres, ou honteuses, tandis qu'il est tout le contraire ; qui, sous prétexte de vérité, n'ont étalé que l'horreur nauséabonde, et qui, à mon très grand regret, ont fini par faire du mot réalisme le synonyme courant de littérature infâme.

V

LES CARACTÈRES.

Balzac est un réaliste dans l'observation des choses et des faits matériels, trop souvent un romanesque dans l'invention des aventures. Dans la conception des caractères, il est l'un et l'autre. Les personnages de pure fantaisie, et de la fantaisie la plus puérile, heurtent dans ses ouvrages des personnages d'une vérité absolue, et qui semblent sortir des mains de la nature. Il a Vautrin et il a Rastignac; il a lady Dudley, et il a Madame Hulot; il a Albert Savarus et il a Grandet. Cela fait un monde singulier. Des fantômes s'y promènent avec des êtres solides, et même compacts. Ceux-ci sont plus nombreux que les autres; il n'est que juste de le reconnaître; mais le mélange n'en est pas moins un peu bizarre.

Dans une histoire pleine de personnages très vrais, un seul être factice et conventionnel suffit pour nous déconcerter. Dans la *Cousine Bette* nous avons vu Madame Hulot, le baron Hulot, Crevel, la cousine Bette, tous caractères d'une réalité et d'une netteté très frappantes. Et voici venir la petite Atala du faubourg Saint-Antoine, une fillette physiquement dépravée, et absolument innocente, attendu qu'elle ignore tout, non seulement la distinction du bien et du mal, mais encore les institutions civiles, mariage, mairie, différence entre la femme légitime et l'autre... L'inconscience, soit; mais l'ignorance des conditions sociales, chez une petite Parisienne, c'est absolument de la fantaisie. C'est une jeune sauvage,

et non une faubourienne que vous me présentez là. D'autant plus qu'elle n'est pas idiote : elle est intelligente et fine, et elle a l'air d'avoir lu les journaux ; elle en a le style : « Papa voulait... mais *maman s'y est opposée.* » — « Je ne sais pourquoi; mais *j'étais le sujet de disputes continuelles entre mon père et ma mère* » Voilà des disparates qui accusent encore et font éclater l'invraisemblance. Cette Atala n'existe pas.

Il y a de ces défaillances et de ces écarts beaucoup trop souvent, chez Balzac, dans la conception des caractères. Maintenant laissons résolument de côté ceux qui sont de pure convention, et voyons comme il a conçu ceux qui sont solides et saisissables.

Balzac avait un penchant (un vif penchant seulement, et l'on a tort de croire qu'il s'y enferme rigoureusement, comme dans un système) à considérer chaque homme comme poussé par une passion unique. Cela était conforme à sa philosophie qui est fataliste, et surtout très commode comme procédé de simplification des caractères. J'ai montré les héros de George Sand se modifiant insensiblement au cours du récit. Figurez-vous l'excès contraire, vous avez la manière ordinaire de Balzac. Un homme est une passion servie par une intelligence et des organes, et contrariée par les circonstances ; rien de plus. Il a donné d'une façon très explicite la théorie de cette manière de voir dans une des conversations de son Vautrin :

« ... Ces gens-là chaussent une idée, et n'en démordent pas. Ils n'ont soif que d'une certaine eau, puisée à une certaine fontaine, et souvent croupie ; pour en boire, ils vendraient leurs femmes, leurs enfants ; ils vendraient leur âme au diable. Pour les uns, cette fontaine, c'est le jeu, la bourse, une collection de tableaux ou d'insectes, la musique ; pour d'autres, c'est une

femme qui sait leur cuisiner des friandises. Souvent cette femme ne les aime pas du tout, les rudoie... Eh bien, nos farceurs ne se lassent pas, et mettraient leur dernière couverture au Mont-de-Piété pour lui apporter leur dernier écu. Le père Goriot est un de ces gens-là... »

Le père Goriot est un de ces gens-là, et à peu près tous les personnages de Balzac en sont aussi. Tous ont une passion, non seulement dominante, mais qui est eux tout entiers, qui les constitue. Pour Rubempré c'est la vanité; pour Rastignac c'est l'ambition; pour le baron Hulot c'est la luxure; pour Grandet c'est l'avarice; pour Goriot c'est l'amour paternel; pour Philippe Bridau c'est l'instinct du pillard sans scrupule, l'énorme avidité du Verrès.

Cette manière de concevoir les caractères a des avantages, des difficultés, des défauts.

Le principal avantage, d'où naissent de réelles beautés, c'est que le personnage ainsi tracé est d'une netteté et d'un relief étonnants. Il n'a pas d'ombres. Il est aveuglant de lumière. Il reste à jamais dans l'esprit. Je disais de George Sand que ses romans sont délicieux à la lecture et flottants au souvenir. Ici c'est le contraire: la lecture de Balzac est souvent rude; mais je vois en ce moment le père Goriot comme s'il était un de mes amis, et beaucoup plus net; car aucun de mes amis n'a un caractère d'une si rigoureuse simplicité. Un autre attrait, c'est une certaine impression de puissance que nous donnent les caractères ainsi formés. Nous aimons la force, d'instinct; et la passion présentée ainsi est comme un élément de la nature, masse d'eau énorme, ou fournaise ardente, qui se développe, s'accroît, s'étend, inonde et écrase, ou incendie et dévore

tout, invincible et inévitable, avec des déploiements incalculables d'énergies magnifiques, que nous considérons avec tremblement. C'est une très grande jouissance, une jouissance d'essence dramatique : un des principaux ressorts du drame est la terreur. Balzac, que ce soit par Hulot ou par Grandet, produit très bien ce genre d'impression.

Il y a des difficultés, et disons tout de suite qu'il les a vaincues, le plus souvent. La principale difficulté, c'est qu'à procéder ainsi, ni l'imagination n'a un jeu libre, ni l'observation toute la matière à laquelle elle a droit. Il faut que l'imagination suive une ligne droite et inflexible, non seulement sans le moindre écart, mais sans aisance, inventant toujours comme dans le même sens, et creusant de plus en plus le même trait. Il faut que l'observation elle-même, qui d'ordinaire ne doit être que scrupuleuse, ici soit avare, se surveille et se restreigne, dans un être divers, complexe, riche de forte et profonde réalité, ne regarde et ne note qu'un seul côté, qu'un seul aspect, l'essentiel, je le veux bien, mais un seul, négligeant de parti pris et laissant tomber tout le reste.

— Mais ce n'est plus du réalisme ! — Non, et ici encore, Balzac est autre chose que ce qu'il prétendait être, et ce qu'on a dit qu'il était. Comme par certains points il est romanesque à la façon d'Eugène Sue, par celui-ci il est classique comme les poètes dramatiques de notre XVIIe siècle, avec cette différence qu'il l'est beaucoup plus, simplificateur extrême qui n'aurait pas admis la clémence d'Auguste, ni les hésitations de Néron, qui n'aurait pas fait Harpagon amoureux ; mais qui conçoit tous ses personnages selon le modèle du jeune Horace, de Narcisse ou de Tartufe. Le réalisme vrai consiste au

contraire à ne jamais admettre qu'un homme soit une passion unique incarnée dans des organes, mais un jeu, et souvent un conflit, de passions diverses, qu'il faut peindre chacune avec sa valeur relative, ce qui, à la vérité, n'est pas aisé.

Il fallait, pour remédier à ces inconvénients, ou de son système ou de sa nature, une force double d'imagination, et, à défaut de largeur, une intensité double d'observation. Il a eu pleinement l'un et l'autre. Si ses hommes ne sont pas des êtres dont nous puissions faire le tour, du moins ils sont éclairés d'une lumière si pénétrante, que du côté de leur personne qui nous est présenté nous voyons tous les détails, avec une incroyable netteté. Cette observation est si exacte et si puissante qu'elle n'avait pas besoin d'un homme tout entier pour nous donner une image qui paraît complète, tant elle est riche.

De même son imagination suit en effet la ligne droite tracée par son dessin, et n'en dévie jamais, ce qu'on souhaiterait presque ; mais elle aussi a tant de force qu'elle n'a pas besoin d'être à l'aise. Travaillant toujours sur le même trait de caractère, la même passion, le même instinct ou la même manie, elle saura cependant toujours inventer de nouvelles paroles et de nouveaux actes, qui seront les expressions de plus en plus fortes et frappantes de cet unique penchant. On s'y amuse même, quand on lit en critique. On dit : « Il n'est qu'à la moitié de son volume. La passion qu'il me décrit m'est pleinement connue déjà, et je suis sûr que son personnage ne déviera pas d'une ligne jusqu'à la fin. Quels nouveaux traits plus énergiques trouvera-t-il ? » Il les trouve toujours, et vous arrache des cris de surprise et d'admiration. Bridau trouvera le moyen d'être

plus épouvantablement égoïste, Grandet plus fanatiquement cupide, Goriot plus monstrueusement dévoué. On dirait une gageure, qu'il renouvelle toujours et gagne constamment.

Cette manière de concevoir les caractères a pourtant des défauts, qu'il ne pouvait pas éviter, quel que fût son génie, et que tout son génie ne pouvait réussir qu'à voiler. D'abord, Balzac était condamné par sa philosophie des passions à ne peindre que les caractères les plus généraux. Pour qu'une passion soit tout un homme, il faut qu'elle soit grande. On peut admettre comme vraisemblable qu'un homme ne soit qu'ambition, parce que l'ambition est une passion très tyrannique, et qu'il y a des hommes, en effet, qui semblent, au moins, n'être pas autre chose, de la tête aux pieds, que des ambitieux. Mais on conçoit qu'une petite passion ou un petit penchant, si profondément qu'il soit étudié par vous, ne donnera jamais l'illusion d'un homme tout entier. Force est donc à Balzac de se borner à la peinture des grands *caractères*, comme on disait au XVIIe siècle, des types universels de l'humanité, le luxurieux, l'ambitieux, le vaniteux, l'avare, l'envieux, etc. Il recommence Molière. Il en a le droit. Les types généraux ne sont jamais épuisés, parce qu'ils changent d'aspect selon les générations qui les regardent. On peut refaire *Tartufe* tous les cinquante ans, à la condition d'avoir du génie, et Balzac en avait.

Encore est-il que nous aimons bien de nos jours, après tant de peintures générales, l'étude des caractères particuliers, des âmes un peu singulières, ou tout au moins originales, des tempéraments complexes, explorés et analysés dans leurs nuances, leurs demi-teintes fuyantes, et même leurs apparentes contradictions. Très sou-

vent, dans Balzac, l'absence d'une *Carmen*, d'un *Adolphe*, ou seulement d'une *Lucienne* (*Confession d'une jeune fille*), se fait sentir. Ce qu'il y a au fond de ce regret, comme ce qu'il y a dans le plaisir que nous goûtons chez d'autres, c'est l'attrait du mystérieux. Il n'y a aucun mystère dans l'œuvre de Balzac. Nous sentons trop que nous allons tout droit devant nous. Nous sentons trop qu'une fois les données de son roman connues, nous le ferions tout seuls. Il le fait mieux que nous ne ferions; voilà tout.

Autre effet de la même cause. Les caractères élevés, ou délicats, sont toujours manqués. Il serait difficile qu'il en fût autrement. Si l'homme est une passion unique se développant fatalement comme une force de la nature, il ne peut être qu'un maniaque, ou un monstre : un maniaque, si sa passion est vulgaire et mesquine, goinfrerie ou démangeaison de collectionneur; un monstre, si sa passion est puissante et énorme, ambition, avarice, etc.

— Mais si sa passion est une passion noble ?— Cela n'y fait rien, si elle agit, elle aussi, comme une force fatale, si elle n'est combattue par rien dans le cœur du personnage. Notre homme sera un maniaque de vertu, et non pas autre chose, le monstre de la paternité, comme Goriot. Ce qui fait un caractère élevé, en art, ce n'est pas une passion belle, c'est une belle passion qui triomphe des mauvaises; ce n'est pas le développement organique, pour ainsi dire, la végétation d'un bon instinct dans un cœur, c'est la victoire de ce bon instinct. Achille n'est beau, cédant à Priam, que parce qu'il a envie de l'étrangler. Or où il n'y a pas lutte, il ne peut y avoir de victoire. Mais Balzac ne croit pas à la lutte, puisqu'il croit à l'omnipotence d'une passion unique dans un

cœur. C'est pour cela que même ses hommes vertueux ne sont pas de grandes âmes. Je n'ai rien à dire ici du libre arbitre humain au point de vue philosophique. Mais fût-il jamais délaissé comme doctrine, il resterait comme élément artistique indispensable ; il est le levain de toutes les œuvres d'art où l'humanité a une place. Dès que l'homme devient une chose, les choses intéressent plus que lui.

Voulez-vous un exemple de cette impuissance où est Balzac à peindre le conflit des passions au cœur de l'homme ? Il y a deux drames parallèles (très bien disposés du reste, et concourant ensemble) dans le *Père Goriot*. Il y a l'histoire de Goriot, et l'histoire de Rastignac. L'histoire de Goriot, c'est bien une histoire *à la Balzac,* la peinture d'une passion fatale aboutissant à la démence. L'histoire de Rastignac est d'un ordre tout différent : Balzac y a voulu peindre une âme hésitante encore entre sa passion maîtresse qui commence à l'envahir, l'ambition, et les scrupules d'honnêteté qu'il tient de son éducation. Il est clair que c'est ici qu'était le drame curieux, intéressant, inquiétant, en un mot le drame. C'est la partie la plus pâle du roman. Le père Goriot, avec sa manie de dévouement et sa joie furieuse de sacrifice, rejette tout dans l'ombre. La lutte de Rastignac contre lui-même, quelque soin que Balzac ait mis à la peindre, quelque place matérielle qu'il lui ait donnée, disparaît C'est qu'il n'a pas su la comprendre et la mettre en lumière. Son génie s'arrêtait là : il n'était que le peintre énergique des forces simples

De là sa supériorité dans les peintures de l'humanité moyenne ou basse, et, pour tout dire, dans la description minutieuse des vulgarités. Dans ses œuvres les plus contestables, il se sauve par un bon portrait de

maniaque (le malade imaginaire tyrannique, M. de Mortsauf du *Lys dans la vallée*). De là son infériorité dans les quelques études d'hommes ou de femmes supérieures qu'il a tentées. De là, surtout, son échec absolu dans ses portraits de jeunes filles. — « Dans les caractères de jeunes filles, on peut mettre tout ce qu'on veut, disait un romancier contemporain ; c'est si compliqué que rien de ce qu'on y fait entrer n'est invraisemblable. » — Peut-être ; mais ce qui est invraisemblable, c'est de ne point les faire compliquées. Celles de Balzac sont simples, ternes, plates, et un peu sottes (Eugénie Grandet, Ursule Mirouet, Modeste Mignon). Quand on les compare à la moindre paysanne de George Sand, à Fadette, Jeanne ou la Brulette, on saisit toute la différence. — Balzac était un homme énergique et robuste : il a bien peint les êtres humains qui ressemblent à des mascarets ou à des volcans, et dont les gestes sont des tremblements de terre. Il y en a qui sont ainsi, et, sous la tranquillité apparente qu'impose le nivellement social, beaucoup plus qu'on ne croit. Mais il y en a d'autres.

VI

COMPOSITION ET STYLE.

Balzac donne l'illusion plutôt que la réalité d'une composition forte et savante. Je ne vois qu'un très petit nombre de ses romans où la proportion juste des parties satisfasse pleinement l'esprit. Il faut citer au premier rang de ceux-ci *Eugénie Grandet*, où le récit se déve-

loppe d'un mouvement lent, mais continu, et s'arrête à point, dans un sentiment très juste de ce que la curiosité et l'émotion du lecteur réclament. Le *Cousin Pons* est aussi très adroitement disposé. — Mais dans la plupart de ces ouvrages les hors d'œuvre sont infiniment nombreux, longs et pénibles. On connaît ses débuts par description, qui sont énormes. « C'est du réalisme, dit-on, du naturalisme, l'étude des milieux... » C'est du bavardage, le plus souvent. Il n'est pas besoin de cent pages pour donner l'impression de la réalité, et me faire connaître la physionomie d'une maison. Surtout il n'est pas besoin de cent pages au commencement d'un volume. La réalité matérielle nous entoure et nous accompagne tout le long de notre existence. C'est tout le long du récit, et de place en place, adroitement présentée, mêlée aux actes des personnages, les environnant comme un cadre, qu'il faut me la peindre. Et cela est si vrai, que ces descriptions d'objets matériels, après les avoir faites au début, Balzac les recommence, et les reproduit partiellement au cours du volume. C'est la marque qu'au commencement elles étaient de trop.

De même ses dissertations qui, de temps à autre, interrompent les romans de Balzac, ne me paraissent pas les soutenir. George Sand, au moins, mettait les siennes dans la bouche de ses héros. Balzac suspend le récit, prend la parole, et nous dit : Remarquez que l'amour anglais est profondément différent du nôtre. Il est foudroyant et volcanique. Il n'y a qu'un Anglais qui ait pu écrire Roméo et Juliette. L'amour de Juliette est essentiellement anglais (1). — Je l'aurais cru plutôt italien ; mais ce n'est pas cela qui m'inquiète fort ; c'est de voir le récit inter-

(1) *Le Lys dans la Vallée.*

rompu par une conférence. A la vérité, le récit ne m'intéressait guère non plus.

Quelque lecteur du xx[e] siècle, qui saura vaguement que Balzac avait tenté de fonder une revue, la *Revue de Paris*, supposera qu'il y avait dans Balzac un *essayiste*, dont les articles n'étaient pas accueillis par les revues du temps, et qui les écoulait dans ses romans.

Ce sont là des défauts graves. Et cependant les romans de Balzac paraissent souvent d'une très solide structure. C'est grâce à cette inflexibilité puissante qu'il met, comme je l'ai montré, dans la construction de ses personnages. Ce sont ses héros qui sont composés. L'unité de la passion qui les anime, le progrès continu de cette passion, son développement logique, de plus en plus énergique et précipité, donne à l'œuvre tout entière un genre d'unité et de progression qui est d'un rare mérite, et d'un grand effet. C'est là toute la composition du *Père Goriot*, de la *Cousine Bette* (Baron Hulot), du *Ménage de garçon* (malgré ses hors d'œuvre si ennuyeux : mœurs d'Issoudun, la *désœuvrance*, etc.). — Et voyez la contre-partie. Lorsque la passion décrite est de telle sorte qu'elle n'est pas, à proprement parler, susceptible de progèrs (faiblesse et vanité de Rubempré), le roman, très remarquable d'ailleurs à d'autres titres, n'a plus même apparence de composition (*Illusions perdues*).

Tout le monde tombe d'accord que Balzac écrivait mal. Il n'y a pas à redresser l'opinion sur ce point. Il écrivait mal. Il arrive quelquefois, et, en vérité, assez souvent, qu'on ne s'en avise point. Cela a lieu dans deux cas : quand il ne songe pas à bien écrire et quand il fait parler un personnage de basse condition. Il advient que Balzac, échauffé sans doute par l'intérêt de son sujet, va devant lui sans songer à l'Académie française, et ne

pensant qu'aux faits qu'il raconte. Dans ce cas, il n'a aucune qualité, ni aucun défaut. Il se fait comprendre, il est lisible : voilà tout. Il ne songe point à bien écrire; et on ne songe pas à le lui demander. Personne n'a jamais imaginé de faire un examen attentif sur le style d'un *fait-divers*. Il aurait dû toujours écrire comme cela.

Il arrive aussi qu'il fait parler une portière ou un marchand de ferrailles. Alors il est admirable. Je ne plaisante point. Il est étonnant de fidélité, d'exactitude, de vérité. On peut trouver trop long les bavardages de la concierge de M. Pons ; mais qu'on m'accorde qu'ils sont la réalité même. Ce n'est point une parodie, ce n'est point un équivalent. C'est le vrai. C'est une femme du peuple de Paris que vous entendez.

Partout ailleurs le style de Balzac est déplorable. J'ai assez dit comme il fait parler ses hommes et ses femmes du monde. Je n'y reviens que pour faire remarquer que s'ils nous semblent si faux, c'est un peu la faute de l'écrivain, autant au moins que de l'observateur. Ayant les mêmes sentiments, mais les exprimant dans le vrai langage de leur condition, ils paraîtraient des hommes du monde indignes d'en être, mais enfin des hommes du monde. Mais aussi les hommes de cette classe se distinguant surtout, au premier regard, par leur façon de dire, une faute de style est ici une faute contre les mœurs.

Quand il parle en son nom, dans ses réflexions, ses dissertations, ses analyses, ses tableaux, ses récits importants et *soignés*, il est malaisé de dire à quel point il est mauvais. Il a exactement le style dont se servent les mauvais plaisants pour parodier le style romanesque. Il écrira : « Une chose digne de remarque est la puissance d'infusion que possèdent les sentiments » (*Père Goriot*). Il aura les métaphores à la fois vulgaires et prétentieuses

dont se servent les beaux esprits de petite ville : « Le lendemain, la poste versa dans deux cœurs le poison de deux lettres anonymes » (*Ursule Mirouet*). — « La bienfaitrice trempa le pain de l'exilé dans l'absinthe des reproches » (*Cousine Bette*), etc.

Le *Lys de la vallée* est un prodige de pathos et de phœbus. On dirait qu'il s'est appliqué à être mauvais. Et le pire, c'est qu'on voit bien que s'il est si mauvais, c'est qu'il s'applique. Il a voulu parler le style de Chateaubriand; ce qui fait qu'il débute ainsi : « A quel talent nourri de larmes devrons-nous un jour la plus émouvante élégie, la peinture des tourments subis en silence par les âmes dont les racines tendres encore ne rencontrent que de durs cailloux dans le sol domestique, dont les premières floraisons sont déchirées par des mains haineuses, dont les fleurs sont atteintes par la gelée au moment où elles s'ouvrent? Quel poète nous dira les douleurs de l'enfant dont les lèvres sucent un sein amer et dont les sourires sont réprimés par le feu dévorant d'un œil sévère?... » Et tout le long du volume, comme il s'agit de peindre des âmes religieuses, c'est une profusion de métaphores bibliques, « parfums de Madeleine, » « étoile des mages, » « charbon d'Isaïe, » qui touche au burlesque. Je connais deux parodies de ce style boursouflé et très froidement emphatique. C'est la conversation de Rodolphe avec madame Bovary pendant la solennité du comice agricole, et les impressions de voyage de l'homme à l'avalanche dans le ***Mont-Saint-Bernard*** de Topffer. Toutes deux sont inférieures au modèle.

Lui-même avait besoin de modèle pour écrire convenablement, mais d'un modèle conforme à sa nature, qui n'était ni fine, ni distinguée. Il copiait bien le langage des hommes du peuple, et il imitait assez heureusement,

quoique d'une manière tendue, et sans aisance, le style des conteurs grivois du XVI[e] siècle. Les scènes populaires et les *Contes drôlatiques* sont les seules parties de son œuvre qui, au point de vue du style, aient une valeur.

VII

Ce qui reste de Balzac, c'est qu'à travers une foule d'incartades et de disparates, il a eu un grand souci de la vérité, et a été, un peu sans le savoir, et un peu sans le vouloir, le restaurateur du réalisme en France. Le bon et le mauvais réalisme, et le vrai et le faux, il a fondé tout cela, un peu au hasard; mais il l'a fondé, et il est incontestable qu'il en était temps.

Il a dû son grand succès, plus à ce qu'il y avait de mauvais dans cette nouveauté, qu'à ce qu'elle contenait d'excellent. Nous pouvons avouer devant les étrangers, parce qu'ils ne sont pas sans le savoir, que nous ne sommes pas nombreux en France à aimer le réalisme vrai, la peinture sans passion et sans système de l'homme surpris dans tout le détail compliqué et minutieux de sa vie morale. Mais nous avons un penchant honteux pour la littérature brutale. Nous aimons les violences, les audaces et les crudités dans nos écrivains, parce que nous sommes les plus doux des hommes; et nous nous plaisons à lire des histoires de passions furieuses et épouvantables, parce que nous avons des passions légères. Nos auteurs, qui nous connaissent, exploitent ce travers à leur profit. Mais il est juste d'ajouter que nous ne fai-

sons aux écrivains qui usent de cette adresse que des succès très peu durables. Si celui de Balzac s'est prolongé davantage, et peut être considéré comme définitif, c'est qu'il a des parties de réaliste sérieux, consciencieux et profond, et qu'il est le premier, devant la littérature romanesque triomphante, qui ait donné quelques traits vigoureux de cet art nouveau, ou renouvelé.

Son influence a été très grande. Sans parler de ses imitateurs directs, comme Charles de Bernard, comme l'illustre Flaubert, il ne faut pas se dissimuler qu'il a comme tempéré George Sand, et a été pour quelque chose dans sa rupture avec la littérature de pure imagination, et dans son retour au simple et au naturel, qui n'était, d'ailleurs, qu'un retour à elle-même. Je crois fort que ni le théâtre d'Augier, ni celui de Dumas fils n'existeraient, tels qu'ils sont du moins, si Balzac n'eût pas existé, et sans doute c'est quelque chose d'avoir arraché la scène française à l'influence du théâtre tout conventionnel de Scribe.

Toute la littérature réaliste contemporaine tient quelque chose ou de ses qualités ou de ses défauts. Cette littérature elle-même semble sur son déclin, et les derniers venus dans les lettres françaises n'aiment plus guère ni Balzac ni même ses héritiers. Il ne faut ni s'en étonner, ni s'en effrayer. Le réalisme, chez nous, n'est guère qu'un repos et une trêve, une convalescence de l'imagination, après les grands transports et les grandes fièvres. Nos jeunes hommes de lettres cherchent des voies nouvelles par où les énergies de la faculté créatrice pourront se donner carrière. La poésie symbolique, le mystère des mythes les attire. Gardons-nous de les décourager ; mais qu'ils n'oublient pas, car sans doute ils le savent, que toute poésie prend au moins le point

d'appui de son essor dans une profonde connaissance de l'homme, et que le réalisme bien entendu est le soutien solide et ferme où l'imagination doit s'appuyer avant de partir, et pour mieux partir.

TABLE DES MATIÈRES

POITIERS. — TYPOGRAPHIE OUDIN.

